# عن يتامى الوطن أحكي

■ د. عبد الكريم برشيد

يسألوننا عنا، نحن سيخ هذا البلد، ويقولون، أنتم من أنتم، ومن أي أرض جئتم؟ ولماذا أنتم هنا؟ وما محل وجودكم في هذه الجغرافيا المادية والرمزية من الإعراب، وأجيب كل السائلين وأقول:

**ـ نحن في هذا الوطن، يتامى الوطن..**

لقد تسللت هذه الكلمات على لساني، وأدركني الشعور باليتم، ولاحقني الإحساس بالافتقاد وبالضياع وبالمحو وباللا انتماء، ووجدت أن كل الكلمات التي في رصيدي لا تسعفني، وأدركت كم أنا شقي وسعيد في نفس الآن، لقد باغتني هذا الإحساس المركب والمعقد والملتبس وأنا أكرم في دمشق الفيحاء، وذلك من طرف وزير الثقافة السوري الفنان والمثقف والإنسان رياض نعسان آغا، والذي جمعتني به صداقة قديمة ومتينة، صداقة ترجع إلى سنة 1977، وكانت المناسبة يومئذ مهرجان دمشق العريق والعتيق، وكانت بطاقة تعريفي هي مسرحيتي (قراقوش الكبير) التي قدمها المسرح الطلائعي بمدينة الدار البيضاء وأخرجها إبراهيم وردة.

يحدث هذا التكريم خارج الوطن الذي أحمل بطاقته الوطنية، والذي أسافر بجواز سفره، وبعد أن ضاقت بي الأرض التي أمشي عليها، وبعد أن لحقني الأذى ـ بكل أنواعه وألوانه ـ من طرف وزير الثقافة المغربي في حكومة التناوب، ومن طرف زبانيته، ومن طرف صحافته ونقابته ومن طرف عسسه وعسكره ومن آل نعمته.. لقد أحسست بأنني أصبحت عاريا في العراء، وبأنني مجرد من كل ثياب الوطن، وبأنني أصبحت مفصولا عن جذوري، وبأنني غير موصول إلى أية أرض، وبأنني مقتطع من جذع شجرة محترقة، أو من شجرة غائبة أو ميتة؛ شجرة لا هي شرقية ولا غربية، وبأنني قد ضيعت مواطنتي، أو أنها انتشلت مني في زحمة الأيام والليالي، وأصبحت يتيما من يتامى هذا الوطن..

وأقول الإحساس باليتم، ولا أقول الإحساس بالغربة، لأن لي في كل البلدان العربية أهل وأصدقاء، ولي أخوة ورفاق درب، وإنني أردد دائما مع الأنشودة الفيروزية :

ليس لي في هذه الدنيا ربوع

وحيثما وجد الهوى

تلك ربوعي

وما أكثر البلدان التي أجد فيها الحب والهوى، وتعطيني جرعة محبة، وتحنو علي بلمسة وفاء، وأجد فيها الوطن الثاني والثالث، وربما العاشر أيضا.

إنني أحس الآن، تماما كما أحسست من قبل، بأن أبانا الذي في الأرض، والذي نسميه الوطن، قد نسينا، أو أنه قد تبرأ منا.. لقد هجرنا، وطردنا من بيته العامر، وأصبح وجودنا لديه في حكم الخواء والعدم، وأصبح حضورنا مترجما في أسفاره إلى كل لغات الغياب، أو إلى كل لغات الإقصاء والتغييب، هكذا كان إحساسي في تلك الأيام التي مضت، والتي مازال على جلدي وشمها

ويتامى الوطن ـ ونحن منهم ولا فخر ـ كثر بلا شك، ويمكن أن تجدهم في كل أرض، وأن تراهم في كل مكان وزمان يبحثون عن فسحة أرض يقفون عليها، أو يتمددون فوقها، أو يدفنون داخلها، ويبحثون عن فسحة سماء يحلقون فيها، ويتمددون في فراغاتها، ويبحثون عن علاقات إنسانية جميلة وحقيقية وشفافة، فيها دفء وحرارة، وفيها صدق وحقيقة، ويبحثون عن جرعة ماء في صحاري هذا الوطن الممتد من .. الماء إلى الماء، ويبحثون عن جرعة هواء، تكون صافية ونقية، ويبحثون عن لمسة حب وعن لحظة فرح، وعن دفقة نور وضياء، وذلك في أحشاء هذا الوطن الوحش، وفي مغاراته المظلمة والظالمة والموحشة.

يسألوننا عنا، ويقولون، أنتم من أنتم، ومن أي أرض جئتم؟ ولماذا أنتم هنا؟ وما محل وجودكم في هذه الجغرافيا المادية والرمزية من الإعراب، وأجيب كل السائلين وأقول:

**ـ نحن في هذا الوطن، يتامى الوطن..**

أقول هذا ولا أزيد حرفا، ولا أضيف كلمة، لأن هذه الجملة تقول كل شيء..

ومن المفارقات الغريبة والعجيبة، أن نكون يتامى، مع أن هذا الوطن ـ الأب مازال حيا يرزق، ولكن رزقه لا يصيب إلا المحظوظين والسعداء من أخوتنا.. هذا الوالد الحي ـ الميت، لا يعرفنا، ولا يعترف بنا، وهو لا يلتفت إلينا، ربما.. لأننا شرفاء أكثر مما يلزم، وأن شرفنا يحرج الفاسدين والمفسدين من ( إخوتنا) وربما لأننا علماء، وأن علمنا يحرج الحمقى والجاهلين والأميين من ( أهلنا).. قد يكون.. وربما لأننا نرى ونسمع، ونعي كل شيء، وأن هذا شيء يحرج العميان والطرشان، ويحرج كل الخرسان في هذا الوطن.. وهذا أيضا جائز جدا.. وربما لأننا نضع نبوغنا في خدمة هذا الوطن، ونضع خبرتنا ومعرفتنا ومحبتنا في خدمة قضاياه، وفي خدمة فكره وفنه وعلمه، وهذا شيء يزعج الغشاشين بلا شك، ويضايق المقامرين والمهربين والمهرجين والدجالين والمشعوذين..

نحن الأيتام في مأدبة اللئام، لم يعد لنا من دور في هذه الأيام سوى أن نتفرج فقط.. نتفرج على (سيرك الدنيا) ونضحك على الحيوانات التي تقوم بدور الإنسان في عالم الإنسان، والتي تم ترويضها، وتدجينها بشكل جيد، وأصبحت تقوم بكل شيء، وذلك في مقابل .. لا شيء ..

إن الذين هجروا -بضم الهاء- من فضاءات هذا الوطن، وقطعوا من لحمه، وماتوا غرقى في مياه بحر هذا الوطن، هم بكل تأكيد بعض يتامى هذا الوطن، وأنتم تعرفونهم بكل تأكيد، لأن فيهم بعض أهلكم، وفيهم بعض أصحابكم وبعض جيرانكم..

والذين لم يجدوا شغلا، وأغلقت في وجوههم كل أبواب العمل، هم أيضا، من يتامى الوطن.

والذين أبعدوا، وجردوا من كل حقوقهم، ونحن منهم، لا يمكن أن يكونوا إلا يتامى الوطن.

والذين يعيشون الغربة في أوطانهم، والذين يطردون من بيوتهم، والذين تحتقر لغتهم وثقافتهم في عقر دارهم، والذين تبتلعهم حيتان هذا الوطن، هم بالتأكيد من يتامى هذا الوطن..

والذين ليس لهم تغطية حزبية، والذين يجدون أن الحزب في هذا الوطن، أهم وأخطر من الوطن، لا يمكن أن يكونوا إلا يتامى الوطن..

والذين تضيق بهم هذه الأرض، رغم رحابتها الجغرافية، والذين لا تصلهم خيراتها، رغم وفرتها، والذين يجدون أن كل مواطنتهم مختزلة في بطاقة التعريف الوطنية، ولا شيء أكثر من ذلك، كل هؤلاء.. من يتامى الوطن ..

لقد اخترع الحزبيون في بلادنا مصطلحا (جديدا) وأضافوه إلى معجمهم البئيس، وكان هذا المصطلح هو التوافقات، والذي يترجم فعلا لا يخلو من معنى قدحي، لأن الأصل في التوافق أن يتم دائما بين جهتين، وذلك على حساب جهة ثالثة، ولقد كنا نحن دائما -ولا فخر- هذه الجهة الثالثة.

لقد كان التوافق بين الأحزاب في اتحاد الكتاب، وكان في اللجان، وكان في نقاباتها وجمعياتها المتعددة، ونحن.. لم نكن في هذه المعادلة حزبا، ولا كان لنا غطاء حزبي، ولا كنا من هؤلاء ولا من أولئك، اعتقادا منا بأن الانتماء إلى الوطن -وحده- يكفي، فهل كنا نحن الخاطئين، أم كانت تلك المرحلة السياسية المجنونة، والتي مازالت ممتدة إلى الآن، هي الخاطئة؟

لست أدري.. وماذا يفيدني أن أدري، إذا كنت سأبقى يتيما كما كنت.. يتيما من يتامى هذا الوطن؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجمة

# الوجوه الأدبية المُكَعّبة لـ«فرناندو بيسُوّا»

■فؤاد اليزيد السني

«فرناندو بيسوا»، كاتب برتغالي متعدد الأوجه والشخصيات الأدبية المبتكرة. خلف أقنعة وجوه مجهولة، كان ينتقي له في كل عمل أدبي جديد، ونقصد الكاتب «بيسوا» إسما منحولا يضعه على شخصية جديدة مختلقة، لا تمت إليه لا شكلا ولا قالبا، بأية صلة ما. ومن هذه الخلفية المتعددة الجذور، أصبح كاتبنا يعرف من قبل المهتمين بدراسة أدبياته بالأديب المتعدد.

«فرناندو بيسُوا» كاتب من مواليد سنة 1888 قضى معظم طفولته في «دوربان» وسبعة سنين منها في أفريقيا الجنوبية. وحين عودته إلى البرتغال سنة 1905 حيث شغل عدة وظائف نذكر منها: تيبوغرافي، ناقد أدبي، مترجم، مدير لمجلة أدبية «أورفيوس» التي كان المؤسس لها، بالإضافة إلى مجلات أخرى وأعماله الأدبية كقاص وشاعر.

وكاتبنا هذا، قد عاش شبه مجهول في وسطه الأدبي البرتغالي، ومجهولا تماما في الأوساط الأدبية العالمية، لغاية وفاته سنة 1935 بوطنه الأم «البرتغال» ب «لشبونة». وعقب هذا الإختفاء الوفاتي، عثر الباحثون في أدبياته على عدة صناديق، تحتوي على كم هائل من إنتاجه الأدبي المرآتي الوجوه. وحسب تعبير الكاتب الإيطالي الشهير «أنطونيو طابوشي»، يقول في إحدى تصريحاته المتعلقة بكاتبنا: «لم يترك لنا «بيسوا» في حياته سوى بضعة نصوص شعرية باللغة الإنجليزية من أعمال الطفولة، بضعة نصوص قصصية، منشورة في بعض المجلات الأدبية المحلية، وديوان شعر متوسط الحجم، تحت عنوان «الرسالة». أما بعد رحيله فقد ترك لنا حقيبة ضخمة مؤلفة من نحو ثلاثين ألف وثيقة «مليئة بالناس». أي بما معناه عدة مؤلفات يحمل كل منها اسم كاتب معين الهوية، ولكن مجهولا لدى القارئ. وكل كاتب من هؤلاء، يتمتع باسمه الخاص به، وبشخصيته المنفردة الخاصة به، بالإضافة إلى انتمائه إلى وسط اجتماعي له ومرجعيته التاريخية والوطنية. والمدهش من كل هذا، وهو أن لا شخصية من كل هذه الشخصيات المبتكرة، توحي من قريب أو بعيد، إلى صورة الكاتب الأصلي. ولربما، تعقيبا لهذه الشهادة، يشير الأديب «روبير بريتون» المتخصص في أدبيات «بيسوا» إلى هذه الخفايا الوجهية قائلا: «ومن الأمر الملفت للنظر، أن «بيسوا» قد خصص لكل شخصية من هؤلاء، قسماتها، لونها، طبعها، وسيرتها الذاتية الخاصة بها.» وفي هذا السياق، ندرك من جهتنا، بأن الكاتب لم يكتف بإلصاق اسم عابر على مسمى، لكتاب ما، بل راح مخصصا لكل شخصية مبتكرة، بطاقة هوية ميلادها كما وفاتها، بل نشأتها التاريخية، تطور أحلامها، ونهاياتها المنتظرة، وإذا لم نبالغ،

فبإمكاننا أن نقول بأن الكاتب المبدع قد خلف لنا، بالإضافة لشخصيته المحدودة المتميزة، أكثر من ثلاثة آلاف شخصية مبتكرة.

## مدخل إلى تجربة «بيسوا» الشاعرية

فيما يتعلق بتجربته الشاعرية - والتي سنتعرض لها بنوع من التوضيح فيما بعد - يقدم لنا «بيسوا» نفسه كشاعر مأسوي ذا طابع رعوي غنائي. وهذا الطابع الأسلوبي المأسوي، ذا الوتر الغنائي، يعد منبعه الأول، حسب تعبيره، في مظاهر الوثنية البدائية. وهذا ما يؤكده في مقدمة ديوانه «أشعار وثنية»، حيث يقول مصرحا: «أن تكون وثنيا، معناه أن تكون منتبها وبشكل شديد، إلى الحواس .. السر البدائي الخفي، بل ربما، الفريد للوجود.».

وبإمكاننا أن نصنف تجربته الشعرية هذه، في أروقة الحركة الشعرية الما بعد رمزية. وفيما يتعلق بهذا الإتجاه الشعري وتحديداته، نسوق الإعترافات المستقاة من قبل الشخصيات الشعرية التي ابتكرها صاحبنا «بيسوا» والتي أجرى على ألسنتها وجهات نظره الشعرية. ونلاقي في مقدمة هؤلاء الشعراء المزعومين، الشاعر المختلق «ريكاردو ريس». وهذا الأخير، نلاقيه لأول مرة، في تقديمه لديوان أستاذه «ألبيرتو كاييرو». ونتبه بأن كلا من هذين الشاعرين، ونقصد الأستاذ وتلميذه، هما من اختلاق الشاعر «بيسوا». ففي هذا التقديم إذن، يضع التلميذ نفسه، كشاعر كلاسيكي حداثي في مقابل أستاذه، الشاعر الحداثي. وفي هذا السياق، وعبر رحلة «أورفيوسية»، يعتب على أستاذه «كاييرو» بأنه ما يزال سجين تجربته الشعرية الحداثية، لذي سيكون عليه -أي التلميذ- أن يصحح مسار أستاذه الأسلوبي، وذلك بتصحيح لغته، والإرتفاع بها إلى لغة تنسجم مع المتطلبات الكلاسيكية، الوثنية الحسية. وحسب تعليق العالم اللسني الشهير «هجيلمسلف»: «إن شاعرية مثل هذه تفترض، أن شكل المحتوى، يقود حتما إلى شكل التعبير.».

ولنعد من جديد، إلى كل من الأستاذ «كاييرو» وتلميذه «ريكاردو» المقدم لديوانه الشعري، والشاعر «بيسوا» المختلق لهما. فهنا، في هذا الديوان الجديد «حارس القطيع»، نقف على الشاعر الأصل «بيسوا» الذي يقدم لنا صديق طفولته الحميم «كاييرو»، كشاعر مقتدر أصيل، قد رأى النور في «لشبونة» سنة 1889 وتوفي بها سنة 1915 وعمره آنذاك لا يتجاوز ستة وعشرين سنة. وهو من هذه الناحية، شاعر رعوي كلاسيكي، قد وظف تجربته الشعرية الكلاسيكية الحديثة، في وجه التيارات الشعرية البرتغالية الذاتية الخيالية منها والميتافيزيقية. و«بيسوا» من هذه الناحية، لن يتوقف عند مواصفاته ومعتقداته، بل سيتعداه إلى وضع أسلوب كتابي متميز وخاص به، أي تجربة أسلوبية متميزة. وينعكس كل هذا في عرض المقطوعات الثلاث التي تشكل ديوان هذا الأخير. والتي تتكون من: «راعي القطيع» و«الراعي العاشق» و«أشعار متفرقة». وفي هذا المناخ المسرحي المراوغ، يقدم لنا الشاعر «ألبيرتو كاييرو» نفسه بكونه «شاعر الطبيعة الوحيد، وبلا منازع». ويتمحور مشروعه في هذه التجربة الشعرية، حسب تعبيره، في محاولته للإمساك بالواقع المعطى، في لحظات تجليات ومضاته الراعدة التي تتجلى لحواسنا، في أبهى مظاهر تجلياتها الخارجية. ويحصل هذا التجلي، بدون وساطة ولا تدخل من طرفنا، ولا حالة نفسية عاطفية، ولا تأمل كشفي قد يبعد الإنسان عن الصحة الجوهرية، التي ليس بمقدور أي إنسان أن يمنحنا إياها، باستثناء الأحاسيس البدائية الأصيلة. وهذه الشهادة بالذات، هي من جعلت كل من «بيسوا» و«ريكاردو ريس» و«ألفارو دي كامبوس» يعجبون في هذا الشاعر المنفرد أصالته الشاعرية.

### ترجمة لقصائد بيسوا

### حارس القطيع

لم أكن قط حارس قطيع،
ولكنني أستشعرتني وكأنني كنته.
ومثل الراعي روحي،
فهي تعرف الريح والشمس،
وتذهب مسوقة بيد الفصول،
وكل روحها متبعة بمتابعة النظر.
وهكذا ... قدم سلام الطبيعة المطلق!
بلا أحد ليواسي صحبتي.
ولكنني أنا بحزني قد أمسي كشمس غاربة،
ولكن حسب خيالاتنا ..!
وحين يرطب الريح في أعمق السهل
نستشعر بأن الليل قد دخل
مثل فراشة عبر النافذة.

# نشيد البجع

■ربيعة المنصوري

ساكنة الحركات، صامتة، منزوية، جلست ليلى في الصف الأخير من القاعة الجميلة، حيث كانت تعرض لوحات موسيقية راقية، سافرت مع الإيقاعات المتفجرة إلى حيث كانت أمس، بجوار أميري وبحضرة سامية، تذكرت خطوط البارحة، فمشت تقطع الطريق، متسلقة الذكريات الحنونة ....
لازالت تتذكر جيدا كيف التقيا ...ذات صباح صيفي بارد، كان كعادته دائما، يجلس في المقهى المجاور، يشرب قهوته الصباحية ويكتب.... لم تكن تعرف ماذا يكتب ولكنها كانت تعرف جيدا أن الكتابة جزء منه وأنها لن تراه أبدا إلا وسط أكوام من الأوراق البيضاء، وكانت تستسيغ الأمر وتعتبره شيئا خاصا.
عندما جلست غير بعيد عنه، اصطدمت بنظراته العارفة، وكأنه كان يحمل آلاف الهموم معه.... كانت بداية الرحلة القمرية، فلقد توقف يومئذ عن الكتابة وعن احتساء القهوة، ليظل مبحلقا في الفراغ، لا يقطع شروده إلا اختلاس النظر إلى من كان يبحث عنها طوال الوقت.
ابتسمت ليلى وهي تتذكر هذه الأحداث في عتمة القاعة وصمتها وتحت أجنحة موسيقى رفيعة، تنبعث من الخشبة المضيئة...لعل اللقاء الثاني كان صدفة غريبة، فقد كانت عائدة من الجريدة حيث تعمل كصحفية متمرنة عندما رأته يقف أمام سيارته.... شعرت بارتباك حقيقي ولكنه لم يهدر أبدا لحظة اللقاء فقد تقدم نحوها وكأنه يعرفها، ليقول بكل عفوية..... إلى أين أنت ذاهبة؟
الشبيه يبحث عن شبيهه في قلب الظلام، والأرواح تلتقي صدفة، ولكن الأرواح تكون على علاقة بعضها ببعض... فكرت هكذا يومئذ، لأنها لم تشعر أبدا أنه كان بعيدا فقد أحست أنها كانت تحب كل ما يحب وترغب في كل ما يريده، كان نسخة منها وكانت نسخة منه، قال سعيدا .... الكتابة جزء من جسدي نشيدها تعزفه عروقي ويكتب بدمي.... نعم الكلمة تخرج من بين الدم واللحم ....ترجمة الأعماق هو عملي اليومي في لوحات مختلفة لمحاولة الوصول إلى التغيير لمحاولة الكشف عن مكامن العيوب.

كان ما يقوله يسعدها، يدخل بها إلى نهايات الأحلام والمتمنيات التي عاشت تبنيها... يسافر بها إلى القمم العالية التي كانت تحبها ... قمم الجبال التي كانت تعشق قصدها، قمم الأطلس البيضاء أيام الشتاء فقد كانت تشعر دائما بنقاء خاص يسود الأعالي، نقاء لا تلطخه الأقدام الكثيرة ولا تدنسه الأيدي القذرة.... نقاء، وصفاء وبياض......حتى نهايات البيوت المطلية بالجير الأبيض الناصع كانت تستفز أعماقها لتجلس طويلا في عليائها، تتأمل المحيط، تقرأ النفوس والحجر، فتلبسها الحيرة والسؤال.....
بقي اللقاء الأول محفورا في الذاكرة، موشوما في الجسد، كل ما قيل كانت تتوقعه فقد كانت تحسه قريبا منها، بل قطعة منها.
نغمات هادئة تتسرب إلى أذنها، موسيقى رومانسية تخترق الحواجز المكانية والزمنية لتعيد إليها مشاهد ترسخت في ذاكرتها ولترحل بها مرة أخرى إلى أقاصي الشمال، تستغيث بالذكريات، تستنطق الصمت، تسابق الريح، يقفز وجهه الأسمر مرة ثانية متمردا كالمطر، مشاكسا وفوضويا كالتراب .... يكبر التعرف ليصبح مودة عميقة تسدل ظلالها على ربوع الجوار ليصبح الكون جميلا، حلوا، لذيذا... يغمر الفرح الأرجواني أعماق ليلى وتكتسحها السعادة التي لم تكن تعرف لها اسما خاصا.....
كالبياض الثلجي تصبح تصبح الأيام وبلون الأزهار البرية تصبح الساعات الأولى من الصباح، تختلط الأحاسيس بلغة الفجر الخزفي، تعطر الأعماق بنسمات باردة ويسطع الضوء النافذ من خلف النافذة ليشمل كل الأعضاء .... زقزقة العصافير تمضي لتؤسس للحظة الانطلاق .... تمر الدقائق متتابعة ليأتي الشذى بألوان الطيف، تغمر ليلى أحاسيس متضاربة، خليط من من الخوف والأمان، وكأنها لأول مرة تقابل الطوفان ....
صوت قوي يقطع عليها لحظات النقاء، تحركت من مقعدها المريح، تنظر ما الأمر، تصفيقات مدوية .... الكل كان يصفق وبعضهم وقف يهتف، يبدو أن الحفل الموسيقي انتهى .....بدأ الناس في الانصراف واحدا تلو الآخر، وبقيت هي أسيرة القاعة المظلمة، الضوء الخافت، جمهور المتفرجين... كل هذا الفضاء حرك ماكان راسخا في جسدها وجعلها تسافر إلى عوالم أخرى، عوالم لا تدخلها إلا مرات قليلة، حاولت أن تسترجع المشهد لكنها لم توفق أبدا في كسر الجدار السميك الذي كان يفصل بين الأمس واليوم، بين الحلم والواقع، بين ماتريد وماهو موجود ......
سمعت صوتا قريبا يخاطبها ...
لقد انتهى الحفل يا سيدتي...
ابتسمت في حزن ووقفت في انكسار ثم قالت بنبرة خافتة:
هل يمكنني أن أعرف ماكان اسم المقطع الأخير من السيمفونية؟
ارتسمت الدهشة على وجه الرجل وكأنه يقابل امرأة من عالم آخر ....ابتسم ثم قال: أظنك تقصدين مقطع - نشيد البجع - لقد كان آخر ماعزفت الفرقة.
شكرا سيدي .... تمتمت بسرعة وهي تمشي نحو الممر الخارجي .... نشيد البجع... لقد كان نشيدا حقيقيا ولكنه مر بسرعة رهيبة، غاب فجأة كما ترحل البجع فجأة.... عزف لحنا فريدا ثم رحل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

# دُمْيَــة

■رشيد مرزاق

وَبَيْنَ الْعَدْلِ وَالْقَتْلِ
رَمَادُ الرُّوحِ وَالْجَسَدِ..
يُبَعْثِرُهُ نَسِيمٌ مِنْ شِفَاهِ الْحَقِّ ...
تَنْفُخُ زَفْرَةَ الأَيَّامِ حَامِيَةً
مُكَاشِفَةً
لِمَنْ يَنَلِ الْمَحَبَّةَ أَوْ لَهَا يَصِلِ
تَبُوحُ بِمَا تَرَاهُ كَمَا يَرَاهُ الْحَقُّ مُنْفَرِدًا
فَيَنْبُتُ وَشْمُهُ وَرْدًا..زِنَاداً فِي خُطُوطِ يَدِي
****
وَبَيْنَ الْحُرِّ وَالْعَبْدِ
رَصَاصَاتٌ..
وَحَرْفٌ مِنْ حَدِيثِ الْمَجْدِ وَاللَّحْدِ
قُصَاصَةُ دَفْتَرِ الْمَوْتَى
وَنُورُ قَصِيدَةٍ تُرْوَى
وَتَرْوِي لَوْعَةَ الْوَجْدِ
لِتَنْحَتَ لَوْحَةً قَمْحِيَةَ الْخَدِّ
وَتُنْشِدَ أَلْفَ أُغْنِيَةٍ بِلَحْنِ النَّارِ وَاللَّهَبِ
لَهَا أَرَجٌ يَجُرُّ الْحُبَّ مِنْ جَزْرٍ إِلَى الْمَدِّ.

****
وَبَيْنَ اللَّيْلِ وَالْخَيْلِ
وَقَفْتُ كَشَاعِرٍ يَدْنُو مِنَ الطَّلَلِ
وَوَجْهُ مَدِينَتِي جُرْحِي..
وَكَمْ يَمْتَدُّ مِنْ غَرْنَاطَةَ التَّارِيخِ وَالمَجْدِ
كَأَشْوَاقٍ لِعِطْرِ الشَّامِ أَوْ نَجْدِ
وَمِنْ حَوْلِي أَرَى قَلْبَ الْمَدِينَةِ غَاضِباً يَغْلِي
يَفُورُ دَماً وَيَسْقِي الأَرْضَ أُمْنِيَةً
وَسَبْعَ سَنَابِلٍ ثَكْلَى
وَأُخْرَى مِنْ صَدَى الرَّعْدِ
تُؤَذِّنُ فِي خُشُوعِ اللهِ حَيَّ عَلَى السِّلاحِ عَلَى
الْكِفَاحِ..
تَثُورُ عَلَى بَنِي الدِّينَارِ
رَهْطِ النِّفْطِ وَالْفَلْسِ
لِتَنْزَعَ مِنْ عُيُونِ الْمَوْتِ
زَهْرَةَ جَنَّةِ الْخُلْدِ
****
وَبَيْنَ اللَّيْلِ وَالْحَقْلِ
جَلَسْتُ أُغَازِلُ الْمَوْتَى
أَخِيطُ الْجُرْحَ بِالْجُرْحِ
أُرَتِّبُ بَاقَةً حَمْرَاءَ مِنْ أَزْهَارِ ذَاكِرَتِي
أُلَمْلِمُ كُلَّ أَشْرِعَتِي ..
وَأُبْحِرُ فِي هُمُومِ الشَّعْبِ
أَرْسُمُهُ كَمَوْجٍ مِنْ لَهِيبِ النَّارِ وَالْغَضَبِ..
فَيَنْهَضُ غَاضِباً كَالطِّفْلِ مُنْتَفِضاً
يُكَسِّرُ دُمْيَةَ الْجُنْدِيِّ..وَالْكُرْسِيِّ..وَالْقَيْدِ.

قصة قصيرة

# انعكاس

■ حسن يارتي

أمامها، شيء عصيٌّ على الإدراك: في تلكَ المرآة لا تُدركهُ، فرشاة مخنوقة ولوحة غامضة.

مرآة تظهر كل شيء وتخفي الأهم: عقائدها المنهارة...

آمنت طويلا بأن كوب عصير البرتقال الذي تضعه على الطاولة أمامها وتتأمله قد يمنحها لحظات من الهدوء، وينسيها جزءا من همومها، لذلك صارت تزيد عدد الأكواب يوما بعد يوم وتنقص عدد ملاعق السكر كأنها تقايض مذاق البرتقال المر بلحظات سكينة.

آمنت بقوة بأن الأقدار لا تظهر إلا في نهاية المطاف لتعصف بكل ما بنيناه ذات يوم وتمتص كل أمل تمسكنا به حتى آخر رمق.

آمنت أيضا بأن أكبر خطيئة قد يرتكبها المرء هو أن ينحت طريق النجاح دون أن ينتظر الفشل أو ينحت له منعرجا في وسط الطريق...كانت تدرك ذلك جيدا، وإن أبدت العكس.

لوحة الغلام التعيس على الجدار خلفها وعلى الجدار المقابل لملامحها البائسة مرآة طويلة معلقة في غير مكانها.

على الطاولة انتشرت بعض الصور حول كوب العصير وبعيدا عنه قليلا ديوان بال من كثرة ما قلبت صفحاته بأصابعها ومسحت أبياته بعينيها. ديوان تحرص على وضع زهرة بين الصفحتين اللتين وصلت إليهما في القراءة...

هي تتأمل الزهرة بحنين يشي بحزن يطل من عينيها كلما نظرت إلى انعكاسها في المرآة المعلقة أمامها. أكبر خطأ أكبر خطأ قد يرتكبه المرء هو وضع المرايا في البيت، ذلك أن انعكاسها يكشف أخطاءنا ويفضح ضعفنا، فلا تمر الزلات مرور الكرام.

على طريقة العرافات لتنشر صور رجال مرتبة في صفوف على طاولتها محاولةِ فهم الترتيب الأنسب ليكتمل شريط الذاكرة.

أقبح ما في الذكريات أنها لا تغتالنا إلا في دقائق ضعفنا لتزيدنا ألما ويأسا.

أتحاول التخلص ممّا بقي عالقا بذاكرتها؟ أم تحاول استرجاع تلك اللحظات التي شكلت ذكرياتها؟ أحيانا، يعتاد المرء الألم حتى يُدمنه.

بعثرت الصور من جديد وراحت تحرك يديها في كل الاتجاهات كأنما تبحث عن شيء ضائع. ربما يكون صورة سقطت منها سهوا. فلامسّت يدها كوب العصير، فانسكب محتواه على الطاولة ولطّخ كل الصور.

رفعت رأسها لتقابل المرآة المعلّقة أمامها. تأملت انعكاسها عليها ثم ارتسمت على محياها ابتسامةٌ ساخرة...

الآن فقط، انهار جدار صمتها وظهرت على حقيقتها ورُفع فجأة القناع الذي كان يخفي وجهها.

جل ما كانت تفكر فيه هو الخداع وراء الخداع. الكذب وراء الكذب لتصطاد الفرائس تلو الفرائس.

لا تحتفظ ذاكرتها سوى بجراح من غدرت بهم وبملامح حزنهم وبعض أوجاعهم...

زهرة هو اسم الجالسة أمام المرآة...

وزهرة بين دفتي الكتاب الذي ينتظر القراءة...

وزهرة عمر يضيع دقيقة بعد دقيقة في انتظار ضحايا ضائعين...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر

# برقية إلى العنادليب

أنا لمْ أكُنْ
أنوي الدّخولَ إلى قلاعِ الْعاشقينْ
لكنَّ صوتَكَ ساحرٌ
قد صيّر القحطَ المعسكرَ في دمي
مطرا يزلزلني
ويجعلني بحاراً من عبير الياسمينْ
لا حزنَ بعد اليوم
بعد غنائك الصّدّاحْ (أيّ دمعةٌ حزن لا)
لكنني أدركت أنك قد مسحت مدامعا
لكنّ دمعكَ لا يجفّ مع السّنينْ
هذا الذي قد أخْبَرَتْ به كل قارئة لفنجان الهوى
عبد الحليم حكاية لا تنتهي
وبداية تمضي إلى اللامنتهي
مثل الهوا(زيّ الهوا) والماء دربا صوب دنيا الخالدينْ
من نوتة اليتم الأليمة قد أتيتْ
فدخلت نورا كل بيتْ
وجعلتهم يتساءلون عن التي تشدو لها
إن الرفاق لحائرون جميعُهم
من ذي التي خطفت فؤادك قل لنا
من ذي التي جعلتك موعودا بآهات العذابِ
فأغرقتك بحسنها
أو ما تزال قصورها مرصودةً
مازلت ترسم دهشة يا عندليبُ على شفاه السّامعينْ
(عدّى النهار) مرّ النهارُ فصرت مداحا لأجفان القمرْ
لا ليلَ يحلو دون صوتكَ
لا سمرْ
إن القناديلَ الّتي أشعلتها فينا
أضاءت أغنياتٍ خالداتٍ
أنطقت صمتَ الْحجرْ
يا روعة لا تنتهي
يا نغمة لا لا تهي
يا من تحاكي
صوته الممسوسَ بالأحلام رنّاتُ الوترْ
لا لم يعد احدٌ (خليّ القلبَ)
لكنّ الأغاني يا حليمُ
بهذه الأيّام قد أضحت ضجرْ
يا مالكا قلبي
وقلب الناس كلّهمْ بسلطان الجمالْ
قد حار هذا العهد
في من يدخل العشاق مدرسة الهوى
والجهل في الحب المقدّس فاق أسوارَ الخيالْ
وحديثنا عمّا بداخلنا ارتجالٌ في ارْتجالْ
إنّ الأغانيَ فارقت ألحانها
إنّ الأحاسيسَ النّقيّةَ لمْ تجدْ إنسانَها
من ذا سيرجع للحياة بهاءها، ألوانها؟
من ذا يجيب عن السؤالْ؟؟

■ بلال الدواس

شعر

# همسات البحر

البحر ها هنا
في المساء الأخير
يمنحني موجتين
واحدة للأفق البعيد
والمطرز بشفق الغروب
والأخرى لامرأة تحب المرايا
وتفترش سرير القصيدة
ولا تجد الوقت للنوم
ولشكاوى العابرين
وصيادي البحار العميقة
وهمسات المد والمحار
بعيداء هناك
على الموج ثمة رجل يشبهني
ويصنع من أحلامه زورقا للرغبة
والرمل شاهد على حروبي الخاسرة
مازال ثمة جرح نازف
مثل شفق الغروب الخريفي
ينخر تجاعيد الميناء
على ايقاع دقات الساعة الرتيبة
وذكريات الطفولة الهاربة
من هسيس الريح
وكراسي المقهى المهترئة
المخضبة برائحة البن والشاي
تمتص ما تبقى من العمر الشارد
الذي مضي، أو الذي سوف يمضي
والغيم يزيد من كآبة المكان
والنادل يعد انكساراته ويتوق
لسفر بعيد ولعيد الميلاد الذي لا
يعرفه
كيف لي أن أعيد النوارس اليتيمة
إلى قفص من وجع و هباء
وأعيد للصيادين سيمفونية الموج
وأشرعة كفراشات الربيع الذي لم
يزهر بعد
هو البحر يشرب حتى الثمالة
ويتربص بأحلام الصيادين
ويراود امرأة تحب القبرات
والقطارات التي تمضي إلى مدن
الشمال
هو البحر، شبيهي
يحمر حين يغضب
كيف لي أيها الموج
أن أنسى المساء
وهو يدندن أغنيات الجديجيد
في رحم الشاطئ
المساء ها هنا ظلي الآخر
والمساء يتملى وجه العابرين
ويؤخر قدوم الفجر
الراقد فوق السحاب
والمدينة بلا قمر
يضيء سماءها
ليدرك العابرون أنهم مازالوا أحياء
في مرايا البحر
ويقرؤون رسائل النهر القريب
على صوت هديل اليمام
ورفيف النوارس وهي تحلق عكس
الريح
وحدها الأسوار تسخر من تاريخ
مر من هنا ذات يوم
مثل رصاصة غادرة
ولم يترك لنا سوى غبار التيه
ورسائل حب قديمة
وموت مؤجل.
قالت: انس أو ستنسى..
الليل يجرح لغة المنفى
وينصت لهسيس النهار
القادم من رحم الذكريات
هل البحر نقيض الصحراء
قلت سيدتي.
قالت: لا البحر يذكرني
برحلتي الأخيرة
ولا الصحراء..
سوى نهديّ هما لك
فكن طيبا كوردة منسية
قلت سيدتي سأنسى
لا وقت للرحيل
سأقطع هذا الطريق وحدي
علّ
الفجر يحيي نورسا من رماده
نحو جزر التيه
لا شيء سيدتي يوجعني
غير الوجد حين يمتص ما تبقى
من حنيني.
فكوني كما تشائين
سيفا أو قصيدة أو سنبلة.
فالعمر الراكض نحو النهر
مجرد قبلة.

■ حسن الرموتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

# كأنّكِ البارحة

■ سليم الحاج قاسم - تونس

الآن،
بعد مرور عشرين دهرا من أنوثتكِ
الزاجلة
كأنّكِ البارحةَ، مررتِ قربَ عتبة
البابِ دون صوتٍ يوجّه القلبَ
نحوكِ
كأنّكِ البارحة، خلّفتِ خصلة من
شعركِ على كتفي
تشدّني ناحية المرآة ... ما تزال
صورتكِ تسكن انعكاس صورتي
عليها
ما تزال آثار شفتيكِ على بلّور
أعصابي منقوشة ...
كأنّكِ البارحة، هززتِ فراشي
كجنين يخاتل أمّه بدمعة ساخنة
أعقاب ليلها المصبوغ بالأزرق
القاني،
ويضرمُ حريق النهاياتِ قرب جثّة
الحمام الهادر كالموج في شواطئنا
...
نعم،
كأنّكِ البارحة،
خلطتِ بين موعدنا اليوميّ وبين
صيحة الدّيك قبيل الغروب
ونقضتِ عهدكِ بالقدوم على بسمة
ليلكيّة عابقة.
كأنّكِ البارحة،
أعدتِ تقنين حركات الشفاه أثناء
نومنا المرتقبْ.
كأنّكِ البارحة ...
اختلستِ السمع بين نبضات القلب
المتلعثمة من شدّ عصبيّ قديم
وآثار الرحيل إلى مأواكِ وحيدةَ
ورحيلي إلى آثار اندساسكِ في
وسائد البيت
كطفلةٍ حالمة ...

قصة قصيرة

# مداولة...

**«كل السياسة كلام وليس كل الكلام سياسة» بول كوركورون**

■ حسن الخطيبي

سكون هادئ لا يمزقه غير صوت قطط ضالة شردها برد الشتاء فبراير القارس .. كان صوت أنين الأسلاك الكهربائية يشبه صوت ذئاب جائعة .. أشجار التين المجاورة عبثت بها أيدي الرياح فكانت كعش غراب مهجور.. ضباب الفجر طفق يهبط بهدوء على القرية الناعسة بعدما تمردت إشراقته على عساكر الظلام.. الأنداء تطهر أرض القرية.. تحرك الديك كعادته..صاح..ثم صاح.. ثم صاح... فملأ المكان بصوته الرخيم المتماوج الذي تناقلته الرياح عبر الأرجاء... ذهابا وإيابا على شفا السطح أخذ الديك يتحرك مزهوا بإشراقة الفجر الأولى.. منتشيا بقدوم يوم جديد..فجأة زاغ الديك عن شفا السطح فسقط.. ترنح على الأرض.. اهتز.. ترنح،...فأسبل جناحيه.. وأخذت جحافل من النمل تدنو منه.

الوقت ضحى... الشمس كمتسول مهمل واقفة على عتبات القرية... استيقظ أهل القرية.. كان أمرهم شورى بينهم... فلعنوا الديك الذي لم يصح كعادته لإيقاظهم...

# مفهوم «العلمانية» في الوطن العربي

على الخط المستقيم

■ يونس إمغران

** تجري -راهنا- أحداث كثر بواقعنا السياسي والاجتماعي والثقافي العربي، تفرز لنا يوميا، وقائع جديدة، لم نعهدها من قبل، ولم نكن نتنبأ بحدوثها بهذه السرعة، بل لم نتخيل قط إنجازها في هذا الوقت الوجيز.. هكذا انفجرت الأوضاع بتونس، وبعدها بمصر، ثم تلتهما ليبيا فاليمن، بينما لازال الحراك قائما بالبحرين والأردن والمغرب، وإن كان بإيقاع مختلف، وبروح نضال متفاوتة من حيث الحرارة والحدة والإصرار والصمود.. لكن المؤكد أن التغيير -عنوان هذا الحراك الجوهري- آت لا محالة، عاجلا أم آجلا، باعتبار أن المواطن العربي من المحيط إلى الخليج، بات أكثر إيمانا بضرورة تحقيق حلمه المتمثل في الحرية والعدالة والكرامة، سواء كان بالاعتصامات والمسيرات والوقفات الاحتجاجية، أو كان بدمه وروحه وجسده.. المهم أن حراكه سيظل وسيستمر سلميا مهما تكالبت عليه قوى البغي، وامتدت إليه بالقتل، أو الاعتقال، أو الاختطاف.

غير أن الذي لم نتنبأ به من قبل، هو أن جملة من المفاهيم السياسية والإيديولوجية التي ولدت بالغرب المسيحي، وتغذت على موائده الفكرية، وارتوت بينابيعه الفلسفية والتاريخية، كشفت عن حمولة جديدة ومغايرة تماما لأصلها، بمجرد ما وطئت بلدان العرب، واستظلت بسمائهم، وافترشت أراضيهم، واغترفت من عقليتهم الآسنة؛ منها على الخصوص: الديموقراطية، والشرعية السياسية، والعلمانية، وغيرها كثير.

فالديموقراطية في البلاد العربية، لا تعني إطلاقا الاحتكام إلى إرادة الشعب، و لا إلى مفاهيم الأغلبية والأقلية، ولا إلى العمل بمنطق التناوب على السلطة، ولا إلى تكريس احترام الحريات العامة، وحقوق الإنسان..

كما أن الشرعية في البلاد العربية، لا صلة لها إطلاقا بصناديق الاقتراع، ولا باختيار شعبي حر، ولا بانتخابات نزيهة وشفاف، ولا برئيس منتخب، ولا بمجالس دستورية شكلها الشعب بماله ووقته وتصويته..

كما أن العلمانية في البلاد العربية، لا تحمل نفس المواصفات التي تختزنها ذاكرة العلمانية في الغرب المسيحي، حيث الفصل بين الدين والدنيا، واحترام المعتقدات الدينية، وما لقيصر لقيصر، وما لله لله.

إن الديموقراطية والشرعية والعلمانية والحداثة والتقدم والمعاصرة، وقل ما شئت من مفاهيم الحضارة النصرانية، في الفكر العربي المستبد والجائر، تعني شيئا واحدا: هو الاحتكام إلى العسكر، والاحتماء بالأمريكان، والتواطؤ مع الأروبيين، وتشويه الحقائق والمعطيات للرأي العام المحلي والدولي، عبر توظيف وسائل الإعلام في أعمال إرهابية، وبلطجية، وحقد، وكراهية، ودعوة إلى القتل، وإعلان الحرب الأهلية..

إن الشاهد و المرجع في فهم هذه العلمانية «العربية»، نلمسها -بلا شك- في الدروس الواضحة المستخلصة من التجربة المصرية الأخيرة، والتي يريد عسكرها اليوم، أن يعمموا نموذجها على سائر العقول المختلة، والنفوس المريضة، والدول التي لها القابلية، للاقتناع بها، واقتباسها، ودفع الجميع إلى تسويقها هنا وهناك.

لقد بات مؤكدا أن التغيير بالوطن العربي صعب المنال، وطويل الطريق، وأنه معركة بين الخبيث والطيب، وسجال بين الخير والشر، وحرب فاصلة بين الحق والباطل.. كما أصبح يقينا، أن جيوب مقاومة التغيير، ومناهضة الفساد في الوطن العربي، تحتشد في جهة واحدة لا ثانية لها، وهي العلمانية بلبوساتها وأطيافها المختلفة؛ العسكرية والليبرالية واليسارية والوجودية والدهرية.. فالعلمانية في الوطن العربي، لا تؤمن بفصل الدين عن الدنيا كما نجح الغرب المسيحي في تجسيده، سواء في فكره أو أعماله المادية، ضمن عمليات حضارية شاقة وعسيرة، وإنما تؤمن فقط، بمحاربة الدين والعمل، ليل نهار، على الطعن فيه، وتسفيه ركائزه، والاستهزاء بمعتقداته.. والتضييق على دعاته وأتباعه، ثم -في نهاية المطاف- استئصال جذوره وفروعه، حتى لا تقوم له قائمة بعد ذلك أبدا..

العلمانية في الوطن العربي، هي مشروع لتأليه الإنسان المستبد، والإعلان عن موت الإله.. وهي مشروع يسعى إلى تحقيق دولتها بالانقلابات العسكرية، وتكسير صناديق الاقتراع، وترويع الآمنين والساجدين بالقتل والإرهاب، وتشكيل حكومات صورية، وإقامة محاكم تفتيش، ومشانق للأبرياء والخصوم السياسيين على حد سواء، وتهيئة السجون لفضلاء القوم، وأحرار الفكر.. وفتح أراضيها للاحتلال الأمريكي والأوربي، وسمائها لطائرات صهيونية بدون طيار لقتل المدنيين الأبرياء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# *دراسة في أدب الشعر (الجزء الثاني)
# الماهية وخصوصيات النوع في الشعر العربي...(2)

■العربي الرودالي

**+تمهيد انتقالي:**

-بعد محاولة رصد ماهية القول الشعري في المستويين السابقين من هذه الدراسة، وبعد تحديد تمفصلاته النوعية، بخصوصيات تحددت فيها التشكلات التي عرفها طوال تاريخه الحضاري إلى حد الآن، في خطه الرفيع الذي عانق على امتداده أشكال الجماليات وفنون التعبير، وفق كل محطة مر بها أو مرت به، لكي يغرف منها فنونها بحس إنساني وبوجدان الحلم والعشق والتعلق...بعد كل هذا التبلور الذي أتت به الدراسة،سننتقل إلى خطة منمذجة تروم التحقق، إن كليا أو نسبيا، من مدى ضبط هذه الرؤية التي تم تأطيرها فيما قبل.. ولقد اعتمد البحث هنا من أجل كل هذا منهج التحري «الميداني» في مساحات النصوص، عبر آليات التجريب والتمثيل والتنصيص، وكذا الاستدلالات الدياكرونية المحايثة لكل هذا المنجز الشعري، وفق متغيرات كل عصر ومرحلة..

- فإلى أي حد استطاعت هذه المناهج رصد خصوصيات النوع في الشعر العربي، تطبيقيا، بين مفهومي «التحديث» و«الحداثة» بتوجهيهما؟

**+المستوى الثالث: منهج التحري**

**-1جرد استدلالي لنماذج الشعر العربي عبر عصوره**

**1-1)** المنهج الإمبريقي: (عملية تجريبية في سياق السيرورة الشعرية)

- من الصعب بمكان تتبع الصيرورة الشعرية بكليتها طوال قرون إلى عصرنا هذا على كل مستوياتها، لرصد التحولات في كل مجال عبر حركية التطورات والتكاملات والتراكمات «للصورة» الإبداعية الشعرية في تاريخ الأدب العربي وسيرورته..إن هذا «المنجز» العربي الإبداعي العريق والموهوب في الذات الشاعرة وتاريخها، يتطلب بحثا ضخما تتقاسم الجهود فيه فرق من كل التخصصات الأدبية، من دارسين ونقاد ومؤسسات جامعية أكاديمية ودور النشر والطباعة، إلخ... ولهذا فمع ما يتاح من الممكن، سنورد هنا «مثالا» مبسطا يفترض أن يلازم التعبير الشعري تلقائيا، كما قد يتوقع في الشعر العربي التقليدي، كمقياس تصويري فني لجمالية خلقه وغلبة حضوره، إذ سيكون عنصرا «شاهدا»، يتتبع ليشهد على مدى تغيرات صورته عند كل شاعر ووفق كل عصر...إنه عبارة عن «تيمة» معينة «محايدة»،اختيرت من بين تيمات لا حصر لها بكيفية موحدة،للاطلاع على سيرورة التداول فيها بين الشعراء.. وهذه «التيمة» نرتئي تجاوزا أن تكون جمالية غزلية تثير العشق العاطفي الإنساني بسحرها الذي لا تصمد أمامه القلوب مهما قست وترفعت، اللهم إلا إذا تطور المنظور إلى حالة استثناء متغيرة على امتداد الاشتغال الشعري.. إنها «العين» كعضو جسماني ثمين لا مثيل له، وقيمة جمالية فاتنة لا تضاهى.. فهي طبعا تنفرد بكونها مبعث رسائل الوجد والرقة والعشق، وسبب الهيام والولع، عبر نشاط وجاذبية حدقتها الناعمة الآسرة بغنجها الأنثوي الملهم، فيندفع القول الشعري ليعبر فيها عن كل هذه التواصلات دون أن يتمالك نفسه.. والأهم ليس هو هذه «التيمة» بعينها، سواء كانت هي أو غيرها، بل الأهم هو النهج المعياري لتتبع التحول الوظيفي لها في التصورات والرؤى على امتداد هذا المنجز الشعري الحضاري الكبير.. إنه فقط اختيار تجريبي نوعي تلقائي.. وبهذا سنرصد مسايرة القول الشعري للتصور التعبيري والمتخيل الجمالي وبلاغة اللغة وإيقاعية الوجدان، وكذا الدلالات الخلفية الماورائية، والتي كلها تتهافت وتتباهى بقدراتها الفائقة على مغازلة هذه «التيمة» أو ترميزها أو شيء آخر ...مما قد يتيح لنا رصد ما إذا كانت الاختلافات المتباينة في التصور الشعري ترتبط، رغم كل شيء، لدى الشاعر العربي بخيط رفيع متصل، يكمن في روح التعبير المتسم بالتأصيل الحضاري القومي،لغة وأسلوبا وبلاغة، بين القديم والجديد، سواء في ظاهر الصورة أو باطنها..وقد تتبعت الدراسة نهجا انتقائيا من بين مجموعات من شعراء كل حقبة، بحيث ركزت على رموز الشعر «الأكثر» شهرة، والذين يدعمون خاصة نهج الدراسة التي انفتحت على طرق استخدام الشعر لهذه «التيمة»، سواء كرمز جمالي أو غيره...

**2-1)** عرض النماذج: وهي أمثلة للتأمل كالتالي*24:

**أ) الشعر القديم:**

**+امرؤ القيس (في الجاهلية):**

*وما درفت عيناك إلا لتضربي/بسهميك في أعشار قلب مقتل..

- من معلقته: «قفا نبكي»

- يلاحظ هنا أن العين «سهم» قاتل بنعومته وتأثيره.. وإذا قارنا هذه المعاني بعدد القرون قبلنا، نرى أن ذوق الشعر القديم لا زال يتواصل فينا بصوره التخييلية وسحر لغته الأخاذ ..ولا نجازف إذا قلنا بأن سمات الشعر القديم هذه، قد كانت كما هو مطلوب حاليا حتى في الشعر الحديث والمتجدد، على مستوى فنيته وبليغ تصويره ولغته، بغض النظر عن المضمون..وها هو مثال هنا، من الأمثلة العديدة التي تزخر بها القصيدة العربية، يتجلى في أبلغ صورة يرقى بها «الخيال» إلى أسمى ما تبلغه صورة فنية.. ففي «المعلقة» نفسها لهذا الشاعر، نقرأ ما يلي:

*وإن تك قد ساءتك مني خليقة / (فسلي ثيابي من ثيابك تنسلي).

-وقد برع عنترة بن شداد في التصوير، متغزلا بحبيبته إلى أبعد مدى، بقوله:

*ولقد ذكرتك والرماح نواهل ..مني وبيض الهند تقطر من دمي

* فوددت تقبيل السيوف لأنها .. لمعت كبارق ثغرك المتبسم

- إن أغلب ما كان يسود، في الشعر الجاهلي من سمات، هو جمالية التصوير الوصفي وقوته شكلا ومضمونا، وكذا الرأي البليغ الراجح مع الحكمة والاعتزاز بالقوة، دون أن نغفل عن أسباب الرقة والاستمالة الغزلية...والاطلاع على معلقات الشعر الجاهلي يثبت ذلك.. لأن السباق كان قائما نحو مواقع القيادة القبلية كنظام سوسيو-إثني، وكذا تبوء مكانة رفيعة فيها، سواء بمدح الكيان القبلي أو بالمناصرة له أو الفخر أو بفحولة المواقف الثابتة.. وهكذا عرف أصحاب المعلقات كلهم بالتطرق لأمور من هذا القبيل.. وها هو مثال لشاعر الأنفة والفخر بقوة قبيلته يقول:

*متى ننقل إلى قوم رحانا / يكونوا في اللقاء لها طحينا

*لنا الدنيا ومن أضحى عليها / ونبطش حين نبطش قادرينا

*إذا بلغ الفطام لنا صبي / يخر له الجبابر ساجدينا

- من معلقة (عمرو بن كلثوم)

-ومن هنا اعتبر الشاعر باعتزاز ناطقا باسم قبيلته.. فكانت القصيدة تنطلق من الغزل للإثارة في ديباجتها إلى موضوعها المركزي من بين الأغراض الكلاسيكية الشهيرة آنذاك، غزلا كان أو مدحا أو فخرا أو رثاء أو هجاء... وبهدف العشق أو النصح أو الدفاع أو ذكر المناقب... وذلك بما يفيد القبيلة ويعلي شأنها.

**+جرير (في العهد الأموي):**

*إن العيون التي في طرفها حور / قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به/وهن أضعف خلق الله إنسانا

- من قصيدة «العيون القاتلة»

- أما هنا فإن صورة الفعل المصرف، معبرا عن حضوره بالقوة وبصيغ الإثبات، تشبعت مع الوصف والإيحاء، بثراء حركي نشطت فيه الأسباب والمسببات والمقارنة والنتيجة، حيث يكون طرف العين بحوره البسيط هو سبب هذا الصرع القوي الذي يؤول إليه حتما كل عاشق مهما كان رصينا..ألا يمكن إذن أن نقول أن قوة الشعر هنا بلغته المجازية المدهشة وهيكلة رؤيته التعبيرية المتقدمة،قادرة على أن تعاصرنا، لو قدر لها الامتداد إلى ظرفيات يومنا هذا، بغض النظر عن الشكل والمضمون التقليدانيين؟

-إنها مرحلة انتقال إلى تغيير يبحث عن استقراره،من الولاء للقبيلة وبداوتها إلى الاندماج في الدولة ومدنيتها.. فصار الشاعر شيئا فشيئا يتحرر من النظام القبلي إلى ذائقته الذاتية، بخلاف المعلقات التي كانت تركز على كل ما ينتمي للقبيلة بما في ذلك «المحبوبة» وعيونها ..وهكذا فمع الوصف والتصوير البلاغي،صار هناك بحث عن خط يوازن بين الشعر القديم في العصر الجاهلي والمستجدات في العهد الأموي، الواردة مع غنائم الفتوحات الثقافية وتوسع الذوق...ففي العين هنا تمثلت القوة الناعمة، والتي تم الانتقال فيها إلى الرؤية التخييلية وعمق المجاز، في الموازاة مع التصوير وغلبة الرؤية الحسية، كما كان سائدا في العهد الجاهلي، فاندمج الكل ...

**+البحتري: (العصر العباسي)**

*بَيْضَاءُ، يُعطيكَ القَضِيبَ قَوَامُهَا... وَيُرِيكَ عَيْنَيها الغَزَالُ الأحْوَرُ

*تَمشِي فَتَحكُمُ في القُلُوبِ بِدَلّها ؛..وَتَميسُ في ظِلّ الشّبابِ فَتَخطُرُ

- من قصيدة «أخفي هوى لك»

- وصف جمالي استعاري وأسلوب تقابلي إيحائي، يرفع العين إلى أمثل وصف ويبوئها أرفع مرتبة بين محاسن الجمال في الخلق، فيتوج وهجها مقياسا لهذا الجمال...

-هي الرؤية التي عمقت الوصف والتصوير بالانعكاسات والمقارنات، وبمنطق بلاغي يوظف التركيب اللغوي في صور متراصة وفاعلة تؤثث

وتصوغ، حيث صار اللفظ يتحرك ويحرك فيعطي ويوري، ويتحدث ب«الكنايات» لترسيخ المجاز التقابلي، وب«التشبيهات» لخلق حيوية نشيطة في الصورة الجمالية..لقد ازدهرت هنا لغة الجمال الأكثر دقة، بعد الطفرة العلمية/المعرفية وفي غمارها، بين أقطاب الشعر واللغويين والنحاة وضوابط الميزان الشعري، بل وظهرت مدارس تجديدية ومواقف فكرية واكتشافات معرفية، تداخلت معها حركيات التدقيق والرصد، وتنوع التوجهات...إذ أن الشعر هنا في العصر العباسي رغم عنصر الامتداد لما سبق، صارت تركيبته البنائية معقلنة بحمولة منطقية.. فنلاحظ مع المقطع السابق أن النظم واللغة تطعما أكثر بمنطق الأسباب والمسببات، والطرح والنتيجة، وبالتقابل المتوازي والتطابق البنائي، فكانت دفعة أسلوبية أخرى...وهكذا صارت العين جزءا من صورة الجمال فاعلا ومكملا ضمنيا،أي داخل رؤية شمولية في علاقتها المتفردة مع كل الذات موضوع العشق..

**+المتنبي(عصر المماليك، أواخر العصر العباسي):**

*كل جريح ترجى سلامته/ إلا فؤادا رمته عيناها

*تبل خدي كلما ابتسمت/ من مطر برقه ثناياها

- من قصيدة: «أوه بديل من قولتي واها»

-العين هنا تقنص صريعها، عن بعد، بلحظها الجارح الذي لا شفاء من صبابته إلا إذا تبسمت.. تحولت إذن هذه العين، بتصور لغوي بلاغي، من التشبيه والاستعارة، بين المعمم والمستثنى، إلى رؤية مخيال إبداعي «الصنعة»، وجد انفراجه في الخروج من الحسي إلى الذاتي المحض، بمنطق الأسلوب التركيبي والتصور الدلالي... فنلاحظ كمثال، أن الصورة تأشكلت في تركيبتها الزئبقية، بحيث أن الدموع من عين العاشق صارت، بمجاز عميق، ريقا سائلا يبل خده، ليس حزنا وبكاء، بل اشتهاء وتلهفا كلما ابتسمت، فتذرف مطرا شهوانيا يشع برقه من ثنايا وفتنة هذه العين التي تمثل فيها كل الجسد المعشوق(...) .. فلنتمعن كيف يتم الترابط والتطابق من خلال ثراء هذه المعاني، بتشكلاتها الغزيرة وفي مخيال يمهر شاعرية قوله الموهوب..إنه تطور بنائي برؤية تجديدية فيما وراء اللغة وليس بها فقط...

**+ابن زيدون(العهد الأندلسي):**

*ما للمدام تديرها عيناك /فيميل في سكر الصبا عطفاك

*هلا مزجت لعاشقيك سلافها/ ببرود ظلمك أو بعذب لماك

-من قصيدة: «ما للمدام تديرها عيناك»

- كنايات توحي بها العينان، حيث يحولهما الشاعر إلى ساقيين للخمر يدوران بجسد غض يميل زهوا بكل سكر..صورة حركية توفق الشاعر هنا في ملئها بالحياة لغة وتصويرا...

- فمع العهد الأندلسي انتقلت كل عناصر التطور المستجد في الشرق، وانضافت إلى كل ذلك رفاهية الأرستقراطية والتحضر الباذخ..فجاء الشعر بحمولة بلاغية محسنة بعناصر البديع والتوشيح، لفظا وغناء، في عهد أندلسي صار يتغنى ب»متعه» مع حلم «ملوك الطوائف»المدلل...

**+استنتاج نوعي للشعر القديم:**

- هنا في هذا الشعر، ومن خلال هذه الأمثلة أعلاه، يتقارب التعبير نمطيا لكنه يتحول باستمرار، وفق تطابق الصور مع الغرض المضموني والهيام الشعوري.. لكن خصوصية كل مقطع واستقلالية منظوره واختلاف رؤاه فرضت وجودها هنا، لأن البيئة مؤثرة ولكل عصر روحه الشاعرية..

ويلاحظ،في هذه التنقلات السابقة بالنسبة ل»لتيمة»، على أنها عموديا حركية نشيطة بحيويتها وتأثيرها على القول الشعري، وأفقيا هي وجدان طلق متعطش إلى الاستمتاع بالذائقة الجمالية..فالامتداد هنا فرض مزجا معنويا لروح البداوة الموروثة مع التعبير المديني/ الحضري في تخضرم عهدين مما قبل الإسلام وما بعده بعصورهما، حيث أتى الشعر في البدء حركيا «فانتستيكيا»، وكأنه في ساحة الوغى، باللفظ المعنف الذي يخفي القول الشعري حدته ضمن أسلوب لغة تلطيفية مشاعرية، تغيب صلابة اللفظ كليا وترقق هيام الوجدان..وهذا ما توحي به هذه الأدوات التعبيرية: القتل- الصرع- الرمي بالسهم- أو النبل..فهو رغم أنفته، أي الشاعر، يقبل منتشيا أن تصرعه عيون «المها»،على أن يهزم من طرف شداد الرجال..وهكذا تم التحول الارتقائي باستطراد عبر التخلي شيئا فشيئا عن ظاهر الأسلوب القتالي الذي يصم قبلا روح القبيلة وعصبيتها في الشعر الجاهلي.

**ب) شعر الإحياء:**

-هذه المرحلة من الشعر اتسمت بالإحيائية والبعث،بعد ركود دام ردحا من الزمن واجترار أفرغ الشعر من قيمه الجوهرية، ليعود إلى ما كان عليه سابقا، من أجل استعادة قوته ومتانة لغته،إضافة إلى تجديد أسلوبه مع تنوع المضامين... وفي ما يلي نرصد أهم ملامح هذه المرحلة:

**+ الشاعر أحمد محرم(عصر النهضة الجديدة)**

*أتنام عينك والعيون سهاد/ ويقر جنبك والجنوب قتاد

*قم للدفاع فما لقومك منصف/ يرجى ليوم ظلامة ويراد

-شاعر قرض الشعر على منوال محمود سامي البرودي، وعاصر ثورة 1919

كان شاعرا ثوريا، عرف بالوطنية والنضال، ضد الاحتلال والحكم الجائر..لقد جعل من العين، في سياقها الشعري، رمز وفاء ونضال، لا تغفل قومها.. وقارن بحماس شديد بين العين التي لا تأبه بشيء فتنام، وعيون أخرى على الجهاد ساهرة، لا تقر لها جنوب فتضحي براحتها ونومها...هي لغة قوية، من وحي العين، تجابه باللفظ الإيقاعي الحماسي المتخاذلين، لأجل استنهاضهم يوم الزحف..إنه تعبير اقتصر على المعنى والإشارة، ويكاد يخلو حتى من بلاغة الأولين،سوى المقارنة والتقابل، ويلاحظ أنه اهتم بالعنصر الخطابي لطبيعة الموضوع.. لقد كان القصد هو إحياء حماسة القول الشعري القوي والتليد، وفق التجربة النضالية التي كانت حاضرة لديه آنذاك...

**+أحمد شوقي (عصرالنهضة الجديدة):**

*وتعطلت لغة الكلام وخاطبت/عيني في لغة الهوى عيناك

-من قصيدة «يا جارة الوادي»

-لقد صارت للعيون لغة الوجد وخطاب الإماءة، دون أي نطق هنا أو كلام يسمع، في تواصل من الهيام والانجذاب، وهو أسلوب «تجريدي» متقدم في زمانه..وذلك بعد أن صار للعيون «اتصال» مباشر بالنظر: (نظرة، فابتسامة، فسلام/ فكلام، فموعد، فلقاء).. وهذا دليل على التطور المتنامي الذي فرضه عصر النهضة، والذي لم يكن بإمكان الشاعر القديم إلا أن يستعين بخياله للتعبير عما كان محضورا رؤيته.. فلم تقتصر المرحلة على الإحياء ل«فطحلة» الشعر كما كان قديما، بل تعدت إلى التطوير الإبداعي والدفع باللغة التعبيرية والتركيبية إلى الصدارة المبهرة،

عبر بلاغة بنائية لقصيد موحد في موضوعه برؤية متكاملة، عكس مسألة الأغراض في الشعر القديم.

**+إيليا أبو ماضي (شعر المهجر):**

* ليت الذي خلق العيون السودا / خلق القلوب الخافقات حديدا

* عوذ فؤادك من نبال لحاظها /أو مت كما شاء الغرام شهيدا

*هي نظرة عرضت فصارت في الح/شا نارا وصار لها الفؤاد وقودا

- من قصيدة: «العيون السود»

- يمثل هذا المقطع «ضعفا» لدى الشاعر العربي في ولعه، لعدم قدرة مشاعره على الصمود أمام سحر وجاذبية العيون.. فهي مبعث نار حارقة تصيب المهج بلحظها، وهي قوة هازمة للقلوب ترجى مقاومتها.. وهنا يظهر تحول في الرؤية عما كان من قبل تعبيرا عن العيون.. فقد صارت طفرة التغير النهضوي الحديث حالة من الغلب «للذكورة» وسطوتها، جعلت من حرية المرأة سببا لتراجع الرجل وانبهاره أمام الفتنة العارمة التي أدهشته، فأذعن لها في قدسية إلى حد «الشهادة» مستسلما.. ولهذا عبرت اللغة هنا عن قبول الأمر الواقع، بأفعال التجاوز المصرفة في زمني الماضي والأمر، وبألفاظ التمني والخنوع والصبر، في حالة من الاستكانة الوجدانية لها جميعها، عبر الالتجاء إلى المعوضات التي تحسم نوعية المقاومة المسالمة لحرقة العشق:(حديدا- شهيدا- وقودا..)

**+استنتاج نوعي للمرحلة الكلاسيكية:**

- إذن ابتداء من هذه المحطة فما قبل، من العصور السابقة، أي في كل مراحل الشعر المحافظ والمتأصل، كانت «العين» تتخذ معاني إحساسية تارة وأخرى مجازية خارج أو في الذات، بوجدانية العشق في علاقتها مع الشاعر وفق ما يلمحه ويراه ويتخيله..وهكذا صارت تتعدد صورها تدريجيا،من البداوة إلى التمدن ثم إلى عصر النهضة الإحيائي، بين كونها قاتلة أو جارحة أو خمرا مسكرة أو لغة معبرة تواصلية أو قوة منتفضة هازمة للقلوب، إلخ ... وهكذا كان الاهتمام بتناول الأغراض الكلاسيكية المحددة، وبتنويع المواضيع، وزخم المضامين، وتكريس التطور البلاغي، ومتانة اللغة الدرائية والمعنوية وفحولتها الفصيحة... وبذلك لم يتوقف هذا الصنف من الشعر عند نوع معين من التصورات، بل طور فيها وأفاض وغلا إلى حد الاستنفاد،حيث اعتراه مؤخرا الكثير من التكرار والاجترار إلى آخر المطاف..فدعت الضرورة، مع العصر الحديث، إلى تجدد النقد إثر ذلك على يد «مدرسة الديوان»خاصة، كما ظهرت تيارات أسلوبية أخرى غيرت في الإبداع الشعري، بتطعيمه وتلوينه عبر مدارس وردت من الغرب، كالواقعية والرومانسية والرمزية، والتي مهدت للشعر الحديث...

**ج)الشعر الحديث:**

**+بدر شاكر السياب(بداية الحداثة):**

*عيناك غابتا نخيل ساعة السحر / أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

*عيناك حين تبسمان تورق الكروم/وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

- من قصيدة: «مطر»..

- «العين» هنا، بعيدا عن الانبهار الوصفي والمعنى الحسي والتعبير التركيبي، قد صارت في المخيال الذاتي، بقوة المجاز والتجريد، عنصرا مؤسطرا مقرونا بالكون والطبيعة والأنوار، فاتحة لذات الشعر والتلقي آفاقا شاسعة ومعاني متداخلة ورؤى ماورائية.. ولقد وسع الشاعر في الأصل، من خلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل القصيدة، تصوراته إلى ما بعد الولع، حيث طفحت الذات لديه بكل الهواجس والأحزان والمآسي غيرة على بلده وفقراء شعبه..إنه هنا يتغزل بوطنه ويتحسر..فرغم لغة الوجدان ورومانسية اللفظ، والتي تأطرت بجمالية العين، فقد دافع عن قضيته يرجو لها الخلاص باستجلاب «مطر» الثورة والتغيير.. وفي هذا تجاوز للمواضيع الضيقة التي كانت تعيش زمانها الشعري قبلا ..

**+نزار قباني (بداية الحداثة):**

*المسا شلال فيروز ثري/وبعينيك ألوف الصور/وأنا متنقل بينهما، ضوء عينيك وضوء القمر/.. وبعينيك مرايا اشتعلت/وبحارٌ ولدت من أبحر/وانفتاحات على صحو، على /جُزرٍ ليست ببال الجُزُر/ أنا عيناكِ، أنا كنتهما/قبل بدء البدء، قبل الأعصر/أنا بعثرت نجومي فيهما/زمرٌ تسألني عن زُمر/ ما المصابيح التي تغلي على/فتحتَيْ عينكِ.. إلا فِكَري

-من قصيدة: » نيسان22

- وهنا أيضا، لا يرى اختلاف كبير، مع ما سبق الإشارة إليه من غنائية عند السياب بصفة عامة، اللهم إلا في «التوجه» لكل منهما، حيث انطلق السياب خارج المكان المحدود «بلده العراق» إلى مطلقه، وانطلق نزار خارج «تيمة الأنوثة» إلى سرمديتها.. فالعين هنا عنصر تخييلي بشاعرية اللغة وغنائية الإيقاع، في انزياحات أسلوبية لا تحد ...وقد وسع نزار قباني معانيه في «العين» بغنج أنثوي سوريالي، فحولها إلى «رمز» كينوني مطلق، هي الذات وعالمها الوجودي والفكري لديه..

**+استنتاج نوعي للمرحلة الحديثة:**

- وهكذا بدأ الشعر، من خلال هذه النماذج السابقة ومنذ هذه المرحلة، يستقل ويتحرر رؤيويا بمرونة عن غواية المرئي والمحسوس واللحظي، ليحول هذه الصياغات إلى إلهام التجريد والماورائي، مزحزحا التراكم البلاغي القديم، في اتجاه الخلق والتوليد بواسطة الكلمة الشاعرة، تجاوزا للكلمة التعبيرية... إنه التوق إلى تكسير كل الحدود نحو منظور تحرري يتحقق، بصفته منظورا متجددا، في الكون والذات الشاعرة، وبلغة الأقنعة الرمزية التي تتيح، في سياق الروح العربية، الانطلاق والتجاوز.. وهكذا يكون الوضع الشعري قد قفز إلى لون حديث ومتجدد بإعطائه نفس الامتداد...

**د) الحداثة الجديدة:**

**+صلاح عبد الصبور(العصر الجديد)**

*وإذا يولد في العتمة مصباح فريد/.. فاذكريني/زيته نور عيوني وعيون الأصدقاء../

ورفاقي الطيبين/ربما لا يملك الواحد منهم حشوَ فم/و يمرون على الدنيا خفافاً كالنسيم/

ووديعين كأفراخ حمامه..و على كاهلهم عبء كبير وفريد/عبء أن يولد في العتمة مصباح جديد/...

-من قصيدة: «لحن»

- هي القصيدة، لدى صلاح عبد الصبور، غربة في الوجود وتوحد في الكون وقلق في الذات، ذات تنعكف على نفسها مصورة الوجود حزينا بضعفائه الطيبين، الذين يسكنون جوارح الشاعر، فيلتمس لهم عبر شقائه وشقائهم أن يولد نور جديد..فهناك مصباح هو أمل المستضعفين، يرجى بزوغه...وهكذا صارت «العين» سراجا زيته يضيء كل عتمة.. لم تعد العيون تمدح عيونا أخرى تقابلها، بل غدت نورا يتلمس السبيل لنفسه ضدا على حلكة المآسي ومغاليق الآفاق..فبهذا السرد الشاعري الذي يكاد، ببساطته، يصل حكيه إلى لغة اليومي، تمكن عبد الصبور من النفاذ إلى الذات المتلقية في عمقها النفسي ليدمجها، دون خطاب توجيهي، كي تحلم في رؤياها بالخلاص من ظلمة الغبن والحقارة، وتنتصر للعدل والكرامة... فكان عبد الصبور هنا ثائرا وجوديا، له «قضية» يناضل من أجلها، بكلمة العمق الكينوني، ولغة المجاز والإيقاعية الهادئة، بالعين وفيها...

*عينان سردابان/عميقتان موتا/غريقتان صمتا/فإذا تكلمتا/تندتا، تعاسة، ولوعة، ومقتا..

- من قصيدة: «أغنية الليل»

**+أدونيس (العصر الجديد):**

*الشعر دائما يسافر/السر أجمل البيوت/لكنه لا يصلح للسكنى/يصدأ اللسان من كثرة الكلام/تصدأ العين من قلة الحلم/..

- من قصيدة: «لو أن البحر يشيخ»

- وإذا كان الشعر عند عبد الصبور لغة سردية قاتمة، فإنه عند أدونيس لغة مرشدة حكيمة...إنه تحويل للعين إلى «رؤيا» يجب أن تعي واقعها، وتفتح لنفسها آفاقا بنور حلم يخلصها من الصدأ..هكذا «العين» لدى أدونيس، تصير ثورة تنتفض، من غنج ماضيها «الإروتيكي» التقليدي إلى حلم رؤيا مستقبلية في أبعد ما تتيحه اللغة...ومما يجمع سمة الشعر «الحداثي» العربي في بوتقة واحدة حول قوله، هو «الرؤيا» التي لا حد لها في أفق الكلمة الغامضة بمتخيلها، والغامدة بما تضمه في مضمرها(...)

**+محمد بنيس:**

*دخان كيْفَ لي أنْ/أقيسَ/مَا جئتُ إلَيْهِ/بياضُ المقابرِ عنْدَ أقدامِ/شوْقٍ لا يكُفُّ عن الترَدُّدِ/

كُنْ منْ أزرَقٍ/إلَى أزرَقٍ/رمية العيْنِ تُهْدي لكَ المجْهُولَ/مَا تـرَاه/هُنا أتْرُكُ العيْنَ/تَسْرَحُ/

بيْنَ قطع منَ/الطين أشْكالهَا تتكرّرُ يوْما/بعْدَ يوْمْ

-من قصيدة: «فخاريات»:

- يقول الباحث سمير السالمي في قراءته لإبداع محمد بنيس الشعري: «يصح لنا.. أن ننعت قصيدة بنيس عبر مسارها الغني المتعدد بأنها قصيدة ذات عيون.. قصيدة ترى.. ترى بحس فني وحضاري خاص...وبهذا، يضيف الباحث، تمرن المخيلة العين، وتنعش نباهتها باتجاه المحسوسات والأشياء»*25

-لا شك أن الباحث يقصد بالعيون، مجازيا، وسيلة القصيدة للرؤية الواعية بإلحاح، تحت مجهر الواقع، لتكشف بملفوظها عن خبايا الثقافة الأخرى القابعة في التراث والأبنية وقبب القرميد والأضرحة بمدينة فاس،عاصمة الثقافة التقليدية..هذا الواقع الشعري يتبين فيه،بلغة التشظي والتنافر اللفظي وفي صورة تجريدية مقربة على مستوى «الإشارات»، كل دقيق وكل جزئي، تحت وفوق وفيما خفي وبلي من الأشياء لمحوها وتجاوزها(...)

*هذي السطوح بجيرها اقتربت/من العين التي حفت بها/قطع الظلال/ترث السطوح بياضها /نهر من الأصداء/ يظهر/تمكث الشمس الأخيرة من شموس الصيف/ فوق علو ما يبدو بيوتا/أو/شبيها بالبيوت/...

- من قصيدة: «تمرين العين»

**+إستنتاج نوعي للتوجه «الحداثي» المحدث:**

- لم تعد العين مثار انبهار وجداني/عاطفي لدى الشاعر «الحداثي»، كما بدا فيما سبق.. فقوامها أن ترى الواقع بإلحاح وتتمعن فيه بحثا عن نور مصباح لإضاءة العتمات، وأن تحلم وتزيل عنها غشاوة ما يحجب عنها امتداد الرؤيا، وأن تكشف عن الخفي فيما تراه من أشياء،كي تتعرف على أسباب «الجمود»(...)، وبذلك تحولت العين كما هي كل التيمات الأخرى، في شعر «الحداثة» إلى قصيدة/ثورة على كل قديم، أي وسيلة لتحقيق القطيعة مع ثقافة الماضي..وبتعبير آخر، يقول الباحث جميل حمداوي،عن هذه الحداثة أنها: «تثوير الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، ومحاولة تغييرها جذريا بكتابات متجددة ومتمردة على الثوابت الكلاسيكية المعروفة»*26 ..وهذا يعني أنه عبارة عن تنكر للعملية الشعرية الماقبلها، فتشلها تاريخيا لتزيحها كليا، وكأن الأمة لم تقم لها قائمة أبدا، إبداعا وحضارة وأدبا...

- وهكذا يلاحظ بصفة عامة، أن مع شعراء هذه «الحداثة» المحدثة، كأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد بنيس وآخرين مثلا لا حصرا، قد ابتعد الشعر كليا عن الوجدان العاطفي والجرس الموسيقي وتنوع المواضيع، قياسا بما مضى، إلى «مشروع» موحد في غالبيته ومسترسل في سياقه دون توقف، يتبنى سوداوية الواقع المأساوي وانتكاساته وحالات الغربة فيه، محاولا تفجير لا شعوره في رؤياه، بلغة حزن وهيام ذات/فردية، قصد استنهاض كل تمرد على ما يفترض أنه «استاتيكي» وجامد في أدبنا وتاريخه.. لكن الإشكال الذي يفرض استعصاءه أكثر على الظاهرة الشعرية في الأدب العربي «الحداثي» المعاصر والمحدث،هو أنه بقدر ما يحاول، بلغته الشاسعة المتحررة والمكسرة لكل نمطية، فتح متنفسات له في «رؤياه» أسلوبيا، إلا ويضيق التخييل لديه،رغم هذه الرحابة الإيهامية، في غموض الأفق.. بمعنى أن هذه «الرؤيا»، لا تستطيع أن تدفع بالحلم إلى أبعد حدوده، فيعود إلى إنطوائه على ذاته، مرة تلو أخرى،يكتنفه الصراع مع واقعه في مواجهة المصير دون أفق منفرج ومنفتح.. وهكذا يسوده باطنيا «قلق» وجودي في كل شيء و«غربة» عازلة في ذاته: (غربة في الكون- في المدينة- في الحب- في الموت- في الزمان- في المكان- في العجز- في الحياة-في الصمت -وحتى في الكلمة نفسها..)*27..

ولقد أسهب الشاعر والباحث أحمد المعداوي المجاطي في الإجلاء عن هذا التنوع من أشكال الغربة، في عدة مواضع، عبر أطروحته المشار إليها ضمن الهوامش، حيث يقول مثلا في ص76: «هكذا تبلورت الأبعاد المختلفة، لتجربة الغربة، لدى الشاعر الحديث، في مدلول واحد، هو الغربة في الواقع الحضاري، فسواء أمسك الشاعر بجانب أو أكثر من جوانب التجربة أو عاناها بوصفها كلا، فإن هدفه الأساسي هو البحث عن الخلاص الكلي،الذي سيأخذ في بعض أشعارهم (...)، شكل معاناة عنيفة،لا للعذاب والألم وحدهما،ولكن للموت نفسه من أجل الحياة،وذلك هو المبرر الوحيد لاندفاع الشاعر في دروب الظلمة، غريبا، ضائعا،أن عذره،هو أن كل ظلمة وراءها إشراق (...)»*28.. وهذا مثال من قصيدة «الجذور» ليوسف الخال،حيث يقول:(رجلاي في الفضاء، والفضاء هارب/وليس لي جناح /الشمس لا تدفئني، ولا تغطي جسدي الرياح...)..ثم ها هو أدونيس يتحدث عن غربته في»الكلمة» الشعرية، قائلا: (لغتي تنوْ كأن فوق حروفها حجرا وطين/فبأي جائحة أطوف،بأي موج أستعين...)*29.. وكذلك يعبر صلاح عبد الصبور عن غربته في اللفظ و«الكلمة» في محنة قاسية كصاحبه أدونيس، قائلا: (اللفظ حجر/اللفظ منية/فإذا ركبت كلاما فوق كلام /من بينهما استولدت كلام/ لرأيت الدنيا، مولودا بشعا/ وتمنيت الموت/أرجوك الصمت، الصمت ...)*30 ..أما خليل حاوي فيعمق غربته يائسا بشكل شمولي، كالتالي: (خلني للبحر، للريح، لموت/ ينشر الأكفان زرقا للغريق/مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق...)*31.. وهكذا تنتاب هذا الشعر «الحداثي» عزلة في حيرة حضارية، «في انتظار الذي يأتي ولا يأتي»، وذلك بعد انتكاسة تلو أخرى، منذ نكبة فلسطين إلى نكبة القومية مع حرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السنة أيام سنة 1967، إلى خراب بيروت إلى انهيار كل المثل والأحلام... فلم يجد من حل إلا التدمر والصراع مع الثوابت... لكن إلى أين؟ فهل هناك بصيص أمل لنهاية هذه المآسي التي يلاحظ أنها لا تبارح مكانها بل وتتفاقم؟.. إن الشعر «الحداثي» الجديد، خاصة مع التوجه الأدونيسي ومشاركيه وأتباعه، في رأي هذه الدراسة، يتركب من ازدواجية (بها مفارقة تكاد تكون متناقضة) مع نفسها.. فهذه «الحداثة العربية المحدثة» تعمل بمنظورين: منظور يحمل تصورا تحديثيا عن أسلوبية اللغة الشاعرية، بكل مكوناتها شكلا ومضمونا، متطلعا إلى التحول وتطوير الخط الشعري في سياقه الجاد، وهذا أمر قد يكون إيجابيا في كثير من أشكال هذا الشعر.. وآخر يحمل فكرا غربيا محضا ومتصلبا، يتمرد على ذاته وقوالبه كليا، كناية عن الفكر الغربي وتاريخه، مسقطا إياه على الذات ومقحما له في الوجدان...

**+الإجمال العام:**

-يبدو أن هذه الدراسة تحاول أن تعثر على الخيط الرفيع الرابط بين مراحل الشعر العربي في تحولاته.. وتفترض أنه موجود في الحس اللغوي/الذاتي، على مدى سيرورة التحول الجمالي لحقوله الإبداعية التي سبق التطرق إليها، والتي لابد وأن تستمر في تطوير نفسها... لكن الصيرورة بمعناها التطوري لم تستطع استثناء أن تفرض حركيتها، للمعوقات التي تسبب فيها التدخل الأجنبي، وكذا «الاستلاب» الذي أتى به بتعال وعجرفة، قطبه المهيمن ثقافيا وعلميا في الزمن الحاضر.. والأهم في كل هذا، وفي السياق العام للدراسة، يتبين من خلال الجرد الذي قدمت فيه النماذج الشعرية العربية السابقة، أن ما هو تحديثي هو الكل وأن ما يعتبر «حداثة» هو طفرة واستثناء محدث، مما فرضته الضرورة، في مرحلة متضمنة التحقق بالتاريخ الأدبي عامة والشعر خاصة.. فالحداثة، بمعناها التحديثي، ليست كما كليا محدودا ومنغلقا، بل هي أنواع من الحداثات تداخلت في بعضها وتم احتواؤها في «جانبها الإيجابي» لكل عصر، متى وجد.. وأبرز ما ظهر في أدبنا المعاصر، من مستجد وتغير مدهش كمثال، هي الحداثة التي بدأت مع ما بعد الإحياء الشعري في العصر العربي النهضوي، وأيضا حداثة الفكر القطائعي الحداثوي والذي لا زال يعبر عن ذاته في العصر الحاضر..فكيف إذن يمكن تحقيق الربط بين أنواع الحداثة دون معيقات بنيوية وفكرية؟

-نخلص إذن،مع هذا كله، إلى أن للشعر العربي عامة بكل أصنافه وفي كل مجالاته القولية وبشقيه الشكليين، كما أوردت الدراسة من منظورها التصنيفي الخاص، «شخصيته» المتفردة والمتأصلة، لغة وإيقاعا وفنية وجمال حس.. كما لا ينفك هذا الشعر، بجمالية صوره، أن يكون محط اقتباس من طرف الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، حيث يكون لها معشوقا يرغب في مغازلته.. وأجمل ما يزيده رونقا وتحبيبا للقارئ والسامع هو إلقاؤه المحكم والمنغم قراءة، والذي يمتع بموسيقاه، ظاهريا وباطنيا، أسماع ومشاعر كل حضور.. والسر في ذلك قدرته، أي كل هذا الشعر العربي بهالته الإبداعية، على نسج مكوناته الذاتية ،من أدبية وفنية وحضارية جميعها نسجا أسلوبيا تكامليا، في تناغم بين درر لغته الرفيعة وسجيته الذوقية.. فلا يكف، مهما طغت الماديات والاختراقات، عن تفجير ينابيع مائه الروحي العذب والمنعش...إن تاريخ الشعر العربي عامة، هو مراحل تجديدية حسب كل عصر، ومشعلا نيرا من السابقين.. ومن هنا يلاحظ أن الشعر التحديثي في استرسال لا ينقطع، لتجديد قيم تواكب تطوراته المتلاحقة..أما «الحداثي المحدث» خاصة فلا يتوقف عن منظوره المطلق لإنتاج قيم متغيرة و«غريبة» يواكبها تمرد جذري.. فقد يستحب من هذا الأخير ذلك التطوير الرؤيوي المتبنى في اتجاه مضمونه وقضيته، لكن مشكلته هنا تكمن في هذه «الثورية» التي لم تستطع التخلص من خطابها الأيديولوجي والإقصائي والذي يدعو إلى فك الارتباط مع كل موروث ثقافي/حضاري بشكل حاد وصارم، إلا ما ندر(...) وفي هذه الحالة وبهذا المنطق تحكم «الحداثة الجديدة» المحدثة، على نفسها مستقبلا، بالقطيعة القادمة اضطراريا مع مرحلتها الراهنة، إذ ستصبح هي أيضا متجاوزة نحو «مشروع» مجهول.. والملاحظ أن ما يصطلح عليه بالشعر «الحداثي» هذا، قد يكون بمؤهلاته الإبداعية والجمالية وروؤاه الطلائعية، وأكيد ذلك، أحد الروافد الشاعرية بامتياز لكل أصناف الشعر التحديثي الراهن، في سيرورة خطه، بحكم أن التحديث له قدرة على احتواء كل الجماليات متى ثبتت مقومات إبداعها..فحتى كل محدث أو دخيل، مهما كان، يتم استيعابه وتعريبه متى ثبت ألا خلاف معه في الذائقة الأدبية والهوياتية، وهذا ما يكسبه قوة ومناعة واستمرارية..ومن هنا ليس لهذا الأخير مركب نقص في تطوير نفسه، كما ليس له تحامل لمنافسة إقصائية ... الشعر شعر، لكن ما يراد منه هو أن يكون فنا وجمالا وإبداعا، ذوقيا وحضاريا في ذاته وروؤاه، منه وإليه.

- فهل في كل ذلك يكمن بعد ماهوي شمولي، في صيرورة الشعر العربي إلى حد الآن؟ أم أن هناك «ماهويات» لم يتم بعد تأطيرها؟ أم أن الماهية هنا هي تركيبية تتكامل كلما وعت بذاتها؟

**الهوامش:**

*العربي الرودالي

+الهوامش: أرتئي هنا أن تكون منهجيتي في التعامل مع المراجع والقراءات، ليس بالاتباع ولكن بالنقد التداولي الحواري معها، (من توافق أو تعارض أو تقييم أو بغرض إجراء بنائي...) -تابع-

24) انتقيت هذه الأشعار كنماذج تجريبية حسب تناولها لتيمة «العين»... والتعامل معها يستهدف الوقوف على التحولات والمقارنة... فتاريخ الشعر العربي هنا تاريخ التطور والتطوير، دون القفز على مراحله، وذلك وفق تتبع سيرورة التيمة/الشاهد منهجيا

25) د. جميل حمداوي (ناقد مغربي) - دراسة في كتاب «الشعرية العربية»، لأدونيس- منشورة بعدة منتديات إليكترونية (فقرة: من هو أدونيس)

26) دراسة بعنوان «سبعة طيور لمحمد بنيس قصيدة تستمر»، قام بها الباحث سمير السالمي على شعر المؤلف، في ديوانه «سبعة طيور»-وهي منشورة في ملف خاص، على صفحة-8للعلم الثقافي - بتاريخ (الخميس 27 دجنبر 2012)

27) أحمد المعداوي المجاطي - «ظاهرة الشعر الحديث»، مشروع دكتوراة - ط.1، ابتداء من ص-54 شركة النشر والتوزيع، سنة 2002، الدار البيضاء

28) نفس المرجع السابق...

29) قصيدة «السماء الثامنة»، من ديوان «المسرح والمرايا» لأدونيس - عن كتاب «ظاهرة الشعر الحديث» لأحمد المجاطي، ص.66

30) قصيدة «مذكرات بشر الحافي» من ديوان «أحلام الفارس القديم» - نشر دار الآداب 1964، الطبعة الأولى، ص ص.121-118

31) قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوي، من ديوان «نهر الرماد» - نشر دار الطليعة، بيروت 1962

**+ مع التحية والتقدير لرئيس تحرير مجلة «طنجة الأدبية» وسائر الطاقم الساهر على رونقها ومستواها.**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ نجيب العوفي

# هذه الرسائل الحميمة بين حسن بيريش وعبد الكريم الطبال

يثير أدب الرسائل، فضولا أدبيا لدى المتلقي، ويتيح إنصاتا حميما لحوار حميم بين طرفين، مرسل ومرسل إليه، مما يضفي على الرسالة الصادحة بنغمين الموقعة بقلمين، نكهة شائقة ومُغرية، ويشرع على الرحب والخصب، أفق انتظار المتلقي.

وقد أحسن حسن بيريش صنيعا وأتى عملا بديعا، بنشره شذا وطيب الرسائل المتبادلة بينه وبين ناسك الشعر المغربي وسنديانته العريقة الوريفة، عبد الكريم الطبال.

قلم جميل شاب، يحاور على السجية والألفة والمودة قلما جليلا وحفيلا.

ألا ما أجمل اللقيا، وأطيب القطاف والجني. في هذه الرسائل الشفيفة، يلتقي ويتحاور جيلان متباعدان في الزمان، متقاربان في الحساسية والوجدان. والطبال، من قبل ومن بعد، شاعر متجدد عابر للأجيال.

في هذه الرسائل، حوار شجي بين الشيخ والمريد، مفتوح على حدائق خضراء، ونابع من القلب والفكر والذاكرة الموشومة.

كما تتصادى وتتهادى في هذا الحوار الشجي عبر هذه الرسائل الحميمة، لغتان راقيتان نديتان، لغة عبد الكريم الطبال المعتقة، ولغة حسن بيريش الطلقة.

والكيد المؤكد، أن القارئ على موعد في هذا الكتاب، مع متعة النص.

الكيد المؤكد، أنه سيغنم متعة وفائدة. إمتاعا ومؤانسة. وسيجني قطافا دانيا وزاهيا.

مقالة

# نافذة على بوزفور من خلال «نافذة على الداخل»

## ديباجة

ماهذا المسترجع كلمات، المسمى حياة؟ كيف نقوله ونستسيغ مرارته على لساننا وفي خيالنا؟. نعيذ تذوق العلقم المر الذي تحلل سحيقا في الغابر منا، (قمع، كبت، حزن، خيانة، سلطة، معرفة، سياسة). لا بد أن نحلم قليلا، وأن نسخر أكثر، وأن نتأمل بعين ثالثة، ترى في الزمن ما لم تره عيوننا الجلحظة في زحمة اللحظة المنفلتة، ربما هذه العين بوسعها تجريدنا من نزعة قتل الكلمات، ننفخ فيها الحياة كي لا تعود مجرد كلمات غرقى لفظها قعر تراجيديا بئيسة وحقيرة، لا معنى للبطولة فيها. تراجيديا مجتمع مهزوز، وميت وحالم. تراجيديا كاتب خبير تجرد من خبرته ومعالمه ومداركه، وطفق يداعب الكلمات عساها تسعفه في شحذ خياله ولسانه وكيانه على الحلم والتأمل والسخرية، ومطاردة كينونة تدحرجت مثل كرة قش من قمة جبل إلى كومة نار. كينونة أورفيوسية، ترقت لتتأمل، وحين أدهشها منتوج تأملها تدحرجت لتنتهي. ربما أدركت أن النهاية هي اليقين الوحيد المحتوم المطمئن لكل كائن في عالمنا - يقين يحرره من السأم العظيم، سأم تأدية دور تافه في مهرجان العيش القاتل حين يمسي وعي الفرد به عبر الإبداع أو الفكر وكافة أشكال الرقي الروحي مجرد ألوان زاهية على رأس هدهد ميت «عما كنت أبحث كالمجنون؟ ربما عن المعنى. أي معنى؟ لا أدري. ماذا يسمون ذلك الشئ الذي يجعلك تثق بالناس وتصدقهم؟ الشئ الذي يحفزك على العمل كي تتقدم، وعلى البحث كي تكتشف، وعلى الكتابة كي تكون، وماذا يسمون ذلك السكر الذي تحركه بالملعقة في كأس حياتك قبل أن ترتشفها على مهل؟ أنا أسميه المعنى.. وإنما عنه كنت أبحث في الحب والسيلسة والصداقة والكتابة وال.....وعدت من الغنيمة في آخر العمر بالتعب» (التعب).

## نافذة على نافذة على بوزفور

يعتبر الكاتب المغربي أحمد بوزفور ظاهرة سردية فريدة ومنفردة. نصوصه تستطيع أن تبتسم وهي في تقطيب عابس «...وها أنا الآن أبوس القدم، وأبدي الندم، عا للي عملتو في حق الغنم. وفي حقي أنا في حياة مستقرة هادئة لاقارض فيها ولا مقروض. عشقتني لعنها الله فخيرتني بين أن أتزوجها وبين أن تمسخني خروفا يبعبع للذئب عند كل غروب ... فتزوجتها. وكانت الشقة هي جسدي ..دخلته اللعينة كما دخل طارق الأندلس.. آه يا أندلسي.. يا خلسة المختلس «(الشك)». تتدين وهي في مجون سفر: «...يا شيطان الفتنة الفاصل الواصل بيني وبينها ثم بينها وبيني، صف لي وفصل ما وراءك: حجلتان رابضتان على الصدر.. مرمر حي يتنفس وله منقار أحمر يبغم يبغم وأنا أرنو مبهورا، أسأل: هل يمكن أن ألمس في رفق بيدي؟ فيقول نعم ويقول نعم ويقول نعم، فتزول الكبسة والحبسة عني لكن لا أتقدم لا أتكلم. أذوب من الفتنة كالمحلول المحروم وأنصب

■مصطفى بوتلين

بكل عفافي في عيني الفاسقتين أجحظ. ألحظ تحت الصدر قليلا صبرة القمح المباركة فأخشع ..يا بيدر الله المقدس هل أخلع عيني؟ (الكهف). ليست هذه الغرابة والمفارقة سوى تجلي لوجودنا العربي الذي أضحى ماضيه العقدي والقيمي مثل شبح الموت يسجي بعباءته السوداء حاضرا شاسعا ينفلت منه باستمرار. حاضر لا يركن إلى أصل ثقافي واحد ووحيد وأحد بل تتجاذبه تيارات بل أعصارات بتلاوين ثقافية غامضة المعنى وغريبة شكل التعبير. وهذا التجاذب والتقاطب بين ماضي مثبت بقوة في اللاوعي وعمود كينونة غالبية اجتماعية، يرسم أفق الأخيلة ويحظر فضاءات ورموز عدة على كل رغبة سحرية تروم ركوب مغامرة السرد. ولأن الإبداع من صميم الروح فقد ابتكرت شكلا دينيا للخيال تمثل في حالة وجدانية، وصفت بالإشراقة الصوفية المسكونة برغبة الحلول في حضرة المطلق والتحديق فيه حتى يستكين جموحها الخالد نحو الإبصار بنور اليقين، فتروي ظمأ وجودها التافه الذي تسكع طويلا في سراب العمر: «...وحين غبت وراء الحاجز، فتحت كفي المعقودة بحرص، ثم ...ثم ..ثم .. فتحت المحارة، فطالعني من داخلها وجه صديقتي العزيزة (العزيزة هنا بمعنى «ذق، أنت العزيز الكريم»...).

## في «نافذة على الداخل»

نجد هذا التوصيف المبتسر حاضرا بقوة من خلال التماهي مع البيان القرآني «يحسب أن لم يره أحد»، «واجلس على الرمل حتى يأتيك اليقين» (الظل)، وألقيا عليها نظرة لينة لعلها تذكر أو تحن أو تحس أو تقسو ....» (الكهف).

«تتخطفني الطير» (التعب)، مع المسالك السردية العجائبية لألف ليلة وليلة «الظل الغول لا يؤذي. بل ها هو يبتسم فتبدو على الحائط أشكال مذاري ومناجل ..أبتسم وفرائصي ترتعد.. وأتقدم. أتوغل عميقا في الكهف حتى يبدو لي - وعلى نتوء بارز من جدار الكهف - عصفور نائم لا يتحرك .... «الكهف»، مع الدارجة المغربية «فساسوني هاب ... هاب «شخصيات خاصة جدا»، اهضم كالمعزى» (التعب). (قراية المرجة، يشحر، ها انا موراك، ها انا قدامك، مكتوبي، ما عدكش وما خصكش، خرششة...).

تكتمل شفرة السارد بترك الذات تنبسط صريحة عارية من كل تنميق أو زخرف يحجبها عن قارئ يجد نفسه بعد لأي وتيه في سرد منفلت ورمزي أمام بوح صافي ورقراق كالماء الزلال العذب فنرى من خلله بوزفور شفافا من أخمص قدميه إلى رأسه، نجده بكامل حكمته الساخرة، ومتعته العابثة، والرفض الثابت عروة المبادئ الوثقى المعلنة ضد الاستعباد والتحجر، والمنشدة للتحرر والكرامة والعقل «إذا فهمنا السياسة بمعنى قضاء الحاجات، أو تقديم الأجيال الصاعدة قربانا على مذابح الحاجات والمصالح.. ..حيث في كل زاوية محافظ ومنتهزون وضحايا، حيث في كل ركن واحد مثلي يحتج فيضطهد ويطرد، وحيث لكل حيث حيثيات المحايثة .. «المكتبة». لكنه سرعان ما يتوغل في الرمز، فينفلت من اللغة وأحابيلها، ومن القارئ وسلطته، ومن النص وشرنقته. يسافر وحيدا ومتوحدا وأحدا بايغال في العميق منه. يتركنا نتمدد كاي مصطاف كسول على شط المعنى الواضح المفضح، فيجهز على نفسه في أفقها الذي لا يراه سواه شأنه في ذلك شان الحلولية الصوفية أو الجذبة في أقاصيها. فينقض على نفسه، يفترسها، يجهز عليها، لا نرى شيئا من النافذة لكننا نستطيع سماع آلامه. لقد انصرف عنا إلى نفسه وهو يعتذر لأنه يريد إبلاغنا حكمة آخر العمر، كل واحد منا يعيش وحده ويتألم وحده ويموت وحده: «مكتظ أنا كساحة من ساحات المحشر. تجري في دمائي، مع دمائي، شوارع وعمارات وحافلات وترامواي وطاكسيات... وجماهير وحيدة. لم أر قط جمهورا وحيدا من قبل. آلاف الناس مزدحمين ولا أحد يكلم أحدا. لا يعرف أحدا. كل واحد مشغول عن كل أحد. جمهور أحد وحيد صامت من الخارج وكل واحد يلغو في داخله ويصطخب.» (الكهف). تلتبس نصوص الكتاب على قارئ باحث عن مقومات البيليوغرافية حين يجد نفسه أمام ثورة في التعبير البيليوغرافي المعتمد على الذاكرة والوقائع. ليواجه سؤال النصوص العميق، كيف تتحقق إبداعيا المحايثة بين وعي فلسفي عريض ومتنوع وحياة بسيطة مشمئزة من قذارة اجتماعية شبيهة بالقطرات المتعفنة للشقق العطنة، ومناهضة لسلطة متجبرة، ومستنكرة لمعرفة متملقة، تؤمن بنضال العيش الكريم البسيط ونقاء المبدأ، رغم أنف مكر الرفاق، وعزلة /محنة الفن، بل مكر التاريخ حين يبتئس الفن وتكتئب الفلسفة، وتخون السياسة، فينحط الساسة، ويستمال المثقف. بينما المواطن ينصهر في اكراهات المعيش الشقية. ينكسر الوطن، ويعانق الجميع الخيبة. فيجد السرد في التأبين مطلق المعنى المطارد: (كل ضجيج العالم قطرة. في قاع الصمت الكوني ) قالت قلت لها:

(أنت القطرة

وسأشربها)

بعد دقيقة، عم الصمت العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# الأدب والسينما

■ أعد الملف: عبد الكريم واكريم

**تعيش الساحة السينمائية المغربية حاليا نقاشا يُحيي الحديث عن العلاقة بين الأدب المغربي والسينما المغربية، وفي هذا السياق تم مؤخرا توقيع إتفاقية بين المركز السينمائي المغربي واتحاد كتاب المغرب، وعُقدت ندوات شارك فيها أدباء وسينمائيون... ومجلة «طنجة الأدبية» مُساهمة منها في إغناء هذا النقاش وهذه الدينامية وهذا التقارب الذي يشهده ميدانا الأدب والسينما، قررت إنجاز هذا الملف، الذي يضم مقالات تتناول هذه التيمة، إضافة لحوار مع الروائي والسوسيولوجي الدكتور عثمان أشقرا، الذي يدلي فيه برأيه في مسألة الإقتباس من وجهة نظر عامة، من جهة، ومن وجهة نظر خاصة، من جهة أخرى، بما أنه قد عايش مؤخرا تجربة نقل روايته «بولنوار» إلى السينما. أما المقالات فهي: «الأدب كأحد مصادر الفيلم السينمائي»، «إتجاهات النقد الفني في بحث العلاقة بين الأدب والسينما...»، «المخرج الأديب أو حين يترجم المبدع ذاته»، «جارات أبي موسى بين الكلمة والصورة»، «هذه ليست قصتي»، «أقلام تُخرج أفلاما (حول تجربة الإخراج السينمائي لدى بعض الكتاب)»، و«الأدب كأحد مصادر الفيلم السينمائي».**

## المخرج الأديب أو حين يترجم المبدع ذاته

■ عزالدين الوافي

**أسئلة أولية**

لماذا لم يستطع أدباؤنا إنتاج وإنجاز أفلام مقتبسة عن رواياتهم مع إستثناءات معدودة؟

لماذا يتحول الشاعر والروائي ليصبح سينمائيا وليس العكس؟

هل كل سينمائي هو مبدع باللغة وليس بالضرورة أديبا؟

هل ينتهي دور الأديب عندما تتدخل التقنية الكاميرا لتصوير مضامين اللغة المكتوبة؟

هل يبدأ دور السينمائي عندما يرضى بالتخلي عن أدبية النص لنقل مفاهيم اللغة الصوت التركيب النحو المفردات عبر وسائط غير أدبية الإنارة الديكور حركات الكاميرا عمق المجال إلخ

هل بالضرورة وبالفطرة كل أديب يمكنه أن يصبح سينمائيا وهل المطلوب هو العكس؟

هل هناك طقوس ومعايير لإنجاح عمل أدبي عندما يحول إلى عمل سينمائي؟

نتحدث هنا عن زيجات متعة بالمعنى الإيروتيكي، على إعتبار أن فعل الكتابة والتصوير إنما هما فعلان شبقيان، لمحاولة قهر الموت أو الهروب من قبضة الزمن.

فالشرع والشرعي إنما هو مجال محكوم بالضوابط والمرجعيات، فيما المتعة جامحة تمتح من المتخيل الشعري كينونتها وتجدد طاقتها بتجدد أحجام النزوة والشهوة فيها، وبالتالي نجزم أن هناك جدلا لإنتاج أطياف من الدلالات التي تخلق عبر حوار الكلمة الصورة أو النص الكاميرا

خلق زواج متعة بين مجالين يحقق فيهما الأديب ذاته وهو الأدب ومجال يمرر عبره السينمائي فكره وهو السينما.

بعد النجاح الباهر والنسبي في نظر البعض، الذي استطاعت أن تحققه بعض الأعمال المقتبسة عن روايات، وإغراء السوق التجاري والمالي لإنتاجات السينما، وتحول المخرجين إلى نجوم إعلامية تطرح مسألة الثقافة بمعناها الترويجي حسب بودريار. فالروائي إما ظل منسجما مع عوالم الأدب ورفض كل مساومة للنزول والدخول في عوالم التسويق، بل رافضا كل أفلمة للأدب بإعتبار الفرق بينهما فرقا جوهريا. وكلود شابرول حيث ظلت المدرسة السينما الجديدة كنوع من المرور بين ضفة الأدب إلى ضفة السينما حاضرة. كونتر غراس الذي حولت روايته الطبل إلى عمل سينمائي، والكاتب والمخرج الفرنسي جان لوي غودار الذي تساءل عما بإمكان السينما أن تضيفه لما قاله الأدب؟

لقد حافظ بعض الأدباء على تلك المسافة النقدية تجاه السينما وكأن للكتابة الأدبية رهبتها ورهبانيتها، أو لكونها كتابة صافية لا يجوز أن تنزل لمستوى السينما بل شككوا في قدرة السينما على مجاراة الأدب وأقصى ما فعلوه هو ترك أعمالهم للآخرين كي يتعاملوا معها. وما كان من المفروض فيه أن يكون حوارا أجناسيا صار نوعا من العداوة والنفوربين أولاد العم..

غير أن نسبة التزاوج والتماشج بين الأشكال التعبيرية جعلت من خلق حوار فكري وثقافي بين الأصناف التعبيرية مسألة من صلب التجريب والحداثة.

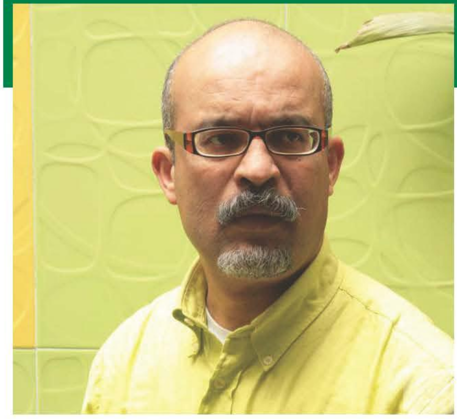
لم يستطع المبدع المؤلف أن ينأى بنفسه عن عوالم الصورة البلاغية الشعرية والسينمائية بإعتبارها مجازا لإدراك خريطة من المفاهيم المشكلة عن الإنسان والكون، وبالتالي كان ذلك الحوار العقيم أحيانا، والمنتج أحيانا أخرى بين الأدب والسينما تحديدا، وشتى الأشكال التعبيرية كالتشكيل والمسرح مارسيل بانيول وكوكتو والرسم والنحت والرقص والفوتوغرافيا والغرافيزم والقصة، والشعر: إقتباس شعر محمود درويش من طرف نصرى حجاج للسينما.

غير أن إيصال رسالة الأدب عبر السينما، ولما لا رسالة السينما عبر الأدب، وهي منطقة ظلت محظورة ووعرة وتحتاج إلى نوع من التفكير؟

وبالتالي ظلت مسألة تحويل بعض الأعمال إلى سينما، تشوبها الكثير من التعقيدات والإنزلاقات المنهجية والحقوقية والقانونية، ناهيك عن طبيعة ذلك الزواج بين فن قديم قدم الإنسان وفن حديث، صار يدعي قدرته على امتصاص جميع الأجناس التعبيرية الأخرى بل تجاوزها.

وجوابا على سؤال أخير هل هناك من ضوابط أو مقومات، تضمن نجاح مرور النص السينمائي عبر النص الأدبي؟

إن الإقدام على تحويل العمل الروائي أو الأدبي عموما إلى منتوج سينمائي، هو سقوط في غواية مضاعفة على اعتبار أن الفيلم له جماليته الخاصة، وبالتالي إذا كانت الترجمة هي إقدام على فعل غريب من طرف غريب، فإن تحويل الأدب من طرف الأديب السينمائي هو فعل إختياري وركوب



عزالدين الوافي

في مغامرة محاورة نص ذو طبيعة مخالفة..

بكل تأكيد لا يمكن التغاضي عن أدبية أو البعد الأدبي للفيلم وأحيانا وجود بعض التجليات الفيلمية في لغة السرد الأدبي كاستعمال الفلاش باك أو تقنية الربط.

واهم من يعتقد أن الأديب سيكون ناجحا في تحويل عمله إلى فيلم سينمائي، إن لم يمتلك إواليات الكتابة السينمائية من سيناريو له خصوصيات الفعل الحاضر والمشروط بكونه فعلا بصريا وليس ذهنيا.

المهم إذن أن تحصل القصة على تلك الجاذبية، وهذه الجاذبية لا تكون ممكنة إلا إذا تحققت مجموعة من الشروط الإبداعية والتقنية أهمها حسب رأيي:

- اعتماد الموضوع والقضية التي يطرحها العمل الأدبي على إثارة تساؤلات ممكنة ومحتملة عبر نسيج من المشاهد المشوقة بلغة تترجم المحسوس إلى ما هم مرئي.
- خلق مسارات متعددة قبل الحسم لصالح مسار أخير ينتصر للبناء العقلاني لتراكم الأحداث.
- الاقتراب من الوصف المشهدي والإبتعاد عن الحشو والتوصيف المجرد.
- القدرة على متابعة الفعل والحدث متابعة بصرية وليس ذهنية.
- تحويل الكلمات من حاملة لأفكار إلى حاملة لأفعال.
- استعمال تقنيات سينمائية في السرد كالخلفيات والكادر، وسلم اللقطات.
- التركيز على قوة الشخصية وبنائها، من حيث المظهر والعمق والإستغناء عن الشخصيات التي لا تضيف قيمة للسرد والقصة.
- التحكم في خط الحكاية صعودا نحو الانفجار وهبوطا نحو خيبة الأمل أو الانفراج.
- اللعب بمشاعر القارئ وخلق التشويق.
- تأكيد عنصر الصدمة الأخيرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك بعض الفروقات من حيث التمييز بين عوالم الأدب والسينما:

- أولا، لكون الرواية قائمة على بعد ذهني يتطلب شبكة من الخبرات في تحويل الدوال إلى مدلولات، وبالتالي فكيفية استقبالها من طرف جهاز الدماغ للقارئ تختلف عن تعامله مع خطاب الصور والضوء، ومع كائنات تتحرك أمامه وتنفذ إلى وجدانه صوتا وصورة حيث يتكلف الفيلم بنقل المقابل البصري للكلمات إلى صور وما على العين إلا أن تتعرف عليها فقط لتدرك المعنى وربطه بما فات وما هو قادم.

- ثانيا، تتمتع الرواية بالزمن الكافي لتقديم الأمكنة ووصفها وبسط الشخصيات والغوص في أفكارها بواسطة أسلوب أدبي يستعمل كل المحسنات البلاغية والصور المجازية في نقل المشاعر وتقريب الأحاسيس.

- ثالثا، ليس أمام الفيلم سوى زمن المشاهدة، باستثناء شرائط «الديفي دي» المنزلية التي غيرت مفهوم القراءة الفيلمية وحولتها إلى تمرين على القراءة، حسب الوقت والرغبة والمال.

- رابعا، تشتغل الرواية بالكلمات والجمل وعلامات التنقيط، وعلامات أخرى للتعبير عن وضعيات تواصلية كالتعجب والتساؤل والإشارة وغيرها بمستويات متراوحة بين ما هو صوتي، ونحوي ،تركيبي، ودلالي، ومعجمي.

- خامسا، ليست السينما بحاجة لكل الكلمات المجردة والأفكار المستعصية على الإظهار، لأنها فن الاختصار والانتقاء لما يناسب طريقتها في العرض، والاقتصاد في الإمكانيات وفي التعامل مع النص، بعيدا عن كل الإطناب والحشو اللغوي الذي لا يؤدي وظيفة محددة، والإدماج بامتياز، كالاستغناء عن بعض الشخصيات التي لا تغير إن حذفت من النص شيئا ذا قيمة أو دمج شخصيتين في واحدة.

- سادسا، تمتد الرواية على محاور الوصف والسرد الأولى، باعتبارها تقريبا بصريا للأشخاص والأشياء والعالم المرئي، والثانية باعتباره تقريبا لأزمنة تتناوب عليها الأحداث وتتعاقب لخلق حكاية موزعة على صفحات الورق.

كان بودنا التركيز على نموذج فيلمي وأدبي وهو الرواية المتوسطة الطول لفجر يعقوبلبطريق وهي موجودة على موقع يوتوب وهذا رابطها:

HYPERLINK «http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CDEQtwlw»http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CDEQtwlwAA&url=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D3O-J_ltFK_M&ei=eCP1UcPxLdLM0AX5noEY&usg=AFQjCNFqn3DfoTI1O3H7b63Dcfagy0xvpA&sig2=andx0iADjrMBoD2uWSHutQ&bvm=bv.49784469,d.d2k

لكننا تركنا الخلاصات للقارئ، غير أن نقطا أساسية يمكن تسجيلها لصالح هذا المبدع الفلسطيني المقيم بين بيروت وسوريا، هي أنه يجمع بين نظم الشعر والرواية والنقد السينمائي والإخراج السينمائي، وتحكم أعماله السينمائية روح شاعرية تتمثل من خلال قدرته على النفاذ إلى أدق المشاعر الإنسانية في جانبها الدرامي، كالذاكرة والعودة والروابط الإنسانية وبحكم تطلع المخرج لما هو غير مألوف سواء في تعامله مع السرد الفيلمي أو في المزج بين ما هو نثري وما هو شعري بين الوثائقي والتخييلي في قالب تجريبي كما في روايته الأخيرة نقش وضوء الثعلب التي ستحول إلى عمل سينمائي أو فيلمه التجريبي الأخير «طريق بيروت - مولهولاند 150 ألف كيلومتر».

في فيلمه «البطريق» يتناول المخرج علاقة مركبة ومربكة بين زوجة وزوجها من خلال أكواريوم سمك. تتحول فيه السمكة البرتقالية إلى شخصية محورية في ميزان القوى بين الزوج المغرم بأغاني أم كلثوم وخصوصا أغنيتها لما يرق الحبيب، ومقتها لأم كلثوم لأن ذلك يذكرها بأبيها.

وتتوزع الإشارات، حيث يكتب المخرج في يوميات التصوير كما فعل البحارون والرسامون تلك العلاقة الخفية بين التخييل وكيفية ترويض الكاميرا للتعبير عن لحظات تبزغ خلال التعامل مع مكونات الفيلم ونقله من مستواه الأدبي كنص إلى مستواه الفيلمي كنص مغاير.

عند النجاح الباهر والنسبي في نظر البعض الذي إستطاعت أن تحققه بعض الأعمال المقتبسة عن روايات وإغراء السوق التجاري والمالي لإنتاجات السينماوتحول المخرجين إلى نجوم إعلامية تطرح مسألة الثقافة بمعناها الترويجي حسب بودريار وبالتالي قد يكون الهاجس الإعلامي والربحي هو الحاضر لدى لدى الأدباء السينمائيين فيما قد يكون الإلتزام بقضايا الإنسان والثورة ونشر وعي بديل ما هو الحال عند باولو بازوليني الذي كان مسكونا بالبحث عن لغة بديلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# «هذه ليست قصتي»

■ امبارك عبازي

عندما شاهد القاص والروائي الأمريكي إرنست همغنواي فيلم «الشيخ والبحر» المستقى من رواية له بالعنوان نفسه، استاء من التحوير الذي طال روايته، ووقف صارخا في ظلام قاعة السينما قائلا: «هذه القصة ليست قصتي». وهو ما فتح في وجه الدارسين ونقاد السينما أبواب البحث في مدى وفاء الفيلم السينمائي للنص الروائي، لكنه لفت النظر إلى انشغالات أخرى من قبيل: ماذا يربح الأدب وماذا يخسر، حينما يحول إلى السينما؟

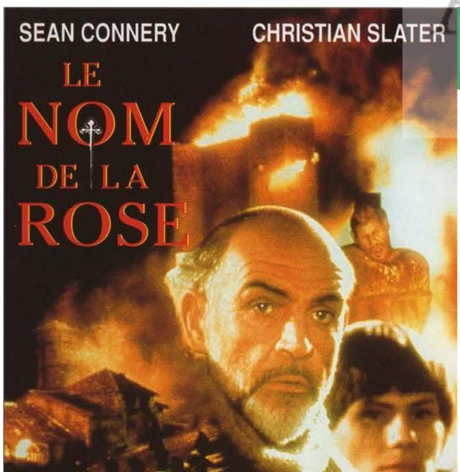
بيد أنه لا يتم التفكير في تحويل العمل الأدبي إلى السينما إلا حين يكون ذا صدى في الأوساط الثقافية؛ إما عن طريق الدراسات النقدية التي تنكب على إبراز مكامن الأصالة فيه، أو عبر انتشاره الكبير في صفوف القراء.

لا يخفى على المتتبع إذن عجز السينما الأدبية – أي حين تحول النصوص السردية إلى السينما- وكيف تتدنى القيمة الجمالية للعمل السينمائي أحيانا أمام روعة العمل السينمائي المكتوب؛ يكفي دليلا على ذلك فيلم «اسم الوردة» le nom de la rose الذي أخذ من رواية بالإسم عينه للمنظر والروائي الإيطالي إمبرطو إيكو، والذي لم يحظ بما يستحق من احتفاء، على خلاف النص المكتوب الذي بيعت منه أزيد من 27 مليون نسخة في الأسابيع الأولى لصدورها. فضلا عن هذا، تم مؤخرا تصوير رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، فلم يحصل على ما كان يستحقه من اهتمام لأنه لم يرق إلى مستوى المتعة التي قدمها النص المكتوب، تلك المتعة التي تتسرب إلى خلايا القارئ من عبر الجمال اللفظي والتنظيم المحك للحدث

وقد حدث كثيرا أن استاء بعض الكتاب من الأفلام التي استلهمت من رواياتهم على غرار هيمنغواي، مثل الروائي السوري حنامينة الذي لم يكن راضيا عن فيلم «حكاية بحار» المستمد من ثلاثيته «حكاية بحار» و«الدقل» و«المرفأ البعيد».

أما الجزء الأول من سيرة محمد شكري الذاتية الموسومة بـ«الخبز الحافي» فقد حظيت بقبول منقطع النظير سواء في الأوساط العامة أو في الوسط الثقافي ، وقد ترجمت إلى ما يزيد على 39 لغة، بيد أن هذا الانتشار الكبير للعمل الأدبي قوبل سينمائيا بالإهمال، أمر جعل الفيلم يستحق بجدارة مكانة في سلة مهملات السينما الأدبية.

وفي المقابل، هناك بعض الأعمال السينمائية التي أنجبت أعمالا روائية بواسطة الإشعاع الذي تحصل عليها حينما تعرض على مختلف فئات المجتمع؛ مثال ذلك فيلم «عمارة يعقوبيان» الذي عبد الطريق لرواية عادل الأسواني لتصل أصداؤها إلى معظم الأفراد الذين يفهمون اللهجة المصرية، حتى أن أحد الباحثين وهو سعيد علوش تساءل: من الذي أنجب الآخر، الرواية أم الفيلم؟ ومثال ذلك أيضا فيلم «ذهب مع الريح» الذي ساعد في انتشار الرواية



ملصق فيلم «إسم الوردة» للمخرج جون جاك أنو

الوحيدة لمرغريت ميتشل، وهي بالاسم عينه.

خلاصة القول، أن السينما الأدبية تستلزم تفاعل طرفين هما: السينما والأدب. وهذا التفاعل قد يجعل أحد الطرفين متضررا. وقد تبين لنا أن هناك نصوصا روائية استفادت من انتشار السينما في صفوف الطبقات الشعبية الواسعة، وأن هناك أخرى، كانت لها قدرة تأثيرية أكبر في شكلها النصي فقدتها في شكلها السينمائي.

# جارات أبي موسى بين الكلمة والصورة

■ عبد الله صرداوي

يبدو أننا حين نقرر الكتابة في موضوع ما، نفكر بشكل أساسي في نسج عوالم خاصة جهد المستطاع، ونحاول ما وسعنا الجهد رصد جوانبه المختلفة، مرتكزين على تصورات ورؤى تسائل أهم إشكالاته، وموضوعنا هذا يشق طريقه عبر التحديد أعلاه، ويرمي بالأساس إلى أن يحتك بنموذج لاقتباس فيلمي مغربي انطلاقا من رواية مغربية.

لا شك أن عملية الاقتباس هي نقطة انطلاق ونقطة وصول، وهي كذلك نقطة تحول نحو اتجاه قد يكون مختلفا يحفل في غالبه بمساحيق وألوان غريبة على وسائل الرواية المعتادة، حيث تلبس الكلمات رداءً أيقونيا مبهرجاً. والرواية من خلال هذا التصور ليست غاية في حد ذاتها، وإنما وسيلة تمكن المخرج من أخذ المواد الحكائية الأساسية، والعمل على تحويلها اعتماداً على منهج إعادة بناء يخول للمقتبس مجالاً أوسع لتوظيف موهبته الإبداعية، بهدف إعطاء عمل متميز عن الأول جزئياً أو كلياً، وهنا تكمن خصوصية الاقتباس التي تمنح للقائم بها حرية وفاعلية في إبداء وجهة نظره، ولكنها تبقى مهمة صعبة لأن لكلا النسقين خصوصيات ومعايير وقواعد مختلفة.

فعملية التحويل هي توصيف لمحاولة إعادة إنتاج معنى وشكل النص الروائي وفق نفس وسائل المحاكاة انطلاقاً من صور مادية، وعملياً فهي انتقال من صيغة مكتوبة أدبيا تعتمد على لغة دقيقة مقتصدة ومكثفة، إلى صيغة أخرى مرتبطة بالمجال السينمائي(1)، هذا الانتقال يشترط فيه تصيّب من التوافق بين شكل المادة الأدبية وشكل تمثيلها في عالم الصورة. وهنا سنحاول أن نشير إلى أهم المعالم والمعاني المشتركة وسنقف على بعض أوجه الاختلاف كما سنسعى إلى توضيح بعض آليات التحويل من الرواية إلى السينما، متخذين نموذج اشتغالنا من رواية «جارات أبي موسى» لأحمد التوفيق المقتبسة لإعداد فيلم بنفس العنوان للمخرج محمد عبد الرحمان التازي.

تعتبر رواية «جارات أبي موسى» للمؤرخ والمحقق أحمد التوفيق، رواية تاريخية واقعية تصور مرحلة غير سعيدة من تاريخ المغرب إبان حكم بني مرين بمدينة سلا في القرن 14. يرسم الكاتب لوحة لتاريخ تلك المرحلة وأعرافها الاجتماعية والثقافية من خلال قصة «شامة» وهي الشخصية الرئيسية التي حولها تلتف خيوط الحكي من خلال حضورها في كل أحداث الرواية، فشامة الخادمة عند قاضي المدينة «ابن الحفيد» راعيها وكفيلها، ستتزوج قاضي السلطان «الجوراني» الذي يحضر في الرواية كرجل محب وصادق. سترحل شامة مع زوجها إلى مدينة فاس حيث كادت أن تتعرض للموت سما بسبب مكيدة زوجة الجوراني الأولى لولا تدخل الطبيب اليهودي الذي أنقذ حياتها. تتوالى محن شامة وهي تتقلب بين القصور حيث تعرضت لمضايقات جمة من طرف العامل (جرمون) هي وزوجها الثاني (علي سانشو)، ومع توالي الأحداث ستسوق الأقدار

غلاف رواية «جارات أبي موسى»

شامة وزوجها للمجاورة للرجل الصالح (أبي موسى) في فندق الزيت، وأمام إصرار العامل جرمون للتفريق بين الزوجين والتضييق عليهما، ستلجأ شامة إلى أبي موسى وتطلب منه اصطحاب زوجها معه في خرجاته. ولم تكن شامة هي الوحيدة التي جاورت أبي موسى بل سبقتها «خوليا» ووالدها «بيدرو»، ولتزرع الفتنة وتعكير صفو العلاقة بين شامة وزوجها علي وجيران الفندق، دس العامل جرمون تودة المرأة الفاسقة التي ستنجح في جر «خوليا» إلى عالم الفساد، مما اضطر الجار بيدرو للرحيل تجنبا للفضيحة. وتتوالى أحداث عصيبة على شامة ونازلي الفندق وسكان مدينة سلا التي كانت تعيش فترة جفاف حاد، وعلى إثر ذلك ستطلب شامة من أبي موسى الخروج لصلاة الاستسقاء، وأمام إصرارها سيلبي طلبها مصطحباً جاراته إلى المصلى متضرعا باكيا طالباً للمطر، ويحدث أن يستجيب الله لأبي موسى وجاراته، فتكون البشرى بنزول الغيث...

في خضم أحداث الرواية يستوقفنا توجه ظاهر تتبعه وتتدرج في إطاره رواية «جارات أبي موسى»، فهي تستعرض تجربة صوفية تخييلية عرفانية ذات أبعاد مناقبية واجتماعية وسياسية واقتصادية إبان حكم بني مرين. وتتفاعل الرواية مع التراث مستهدفة تأصيل أساليب وطرائق تعبر عن هوية ثقافية ضاربة بجذورها في أعماق تاريخ تراثي صرف، حيث تضعنا الرواية منذ البداية أمام محطة صعبة في تاريخ المغرب، فقد توسل الكاتب كل ما هو تاريخي لخدمة الحدث الروائي، مستدعياً عالم الكرامات والولاية، بغرض بناء ضمير جمعي هو عالم بطل تنسج حوله حكايات التقديس وكرامات الأولياء ومناقبهم المتعالية والخارقة، وهي ما يميز الشخصية المحورية في الرواية «أبي موسى»، من خلال تفاصيل حياته الصوفية من أكل وتعبد، وكذا كراماته الممتدة عبر الزمان والمكان، هذا النزوع الصوفي كان له ما يبرره، وضع غير سعيد كانت تمر به الدولة المرينية، في وقت انتشر فيه الفساد بكل أنواعه وتعاظم الاستبداد وكثرت المحن، هذا الوضع سيبرز معه رجال التصوف والمجاذيب وخطاب الأولياء على هامش المجتمع، رافضين واقعهم لاجئين للعزلة والخلوة الصوفية باحثين عن واقع بعيد عن مجتمعهم المتردي ومواضعاته المختلة، وقد شكل هذا المعطى الصوفي الإطار الذي تحركت خلاله رواية أحمد التوفيق.

تمتد أحداث الفيلم على مدار ساعتين، وهو من إنتاج شركة الفنون والتقنيات السمعية البصرية، كتب له السيناريو أمينة مولين بمشاركة المخرج، وتصوير فيديريكو ريبيس ومونتاج كاهنة عطية وأعد له الموسيقى يونس ميكري ومن تشخيص كل من بشرى شرف وعمر شنبوط ومحمد مفتاح ونعيمة المشرقي وعبد اللطيف هلال.....

يستغرق فيلم جارات أبي موسى مائة وأربعة وسبعين مشهدا، تستهل برؤية عامة يصف فيها المشهد الأول وصول أبي سالم الجوراني في موكب بهي، وداخل إطار وصفي، مكاني تاريخي، تمثله شالة الأثرية الضاربة في القدم، تستقبله شخصيتان بارزتان في الفيلم هما ابن الحفيد والعامل جرمون، ويكشف لنا الفيلم منذ البداية أننا أمام صراع يمثل قطبيه هذان الأخيران، والواضح أن المخرج هنا استطاع منذ اللقطة الأولى أن يوهم المشاهد (القارئ للرواية) أنه سيساير أفق توقعه وسابق معرفته بأحداث الرواية، لكن الأمر سينحو نحواً مغايراً تعمده المخرج في محاولة للخروج من جلباب الروائي، حيث وضع نصب عينه ليس متابعة النص باعتباره شواهد واقع تاريخي موضوعي وإنما النظر إليه كعالم متخيل كونته ضمائر شخصيات الرواية وأدركته وتخيلته، نائيا بنفسه على السير الأعمى وراء أحداث الرواية التي تتوقف كثيراً عند ما هو تاريخي مناقبي، معلناً منذ بداية الفيلم على نية واضحة تسمح لنفسها بفسحة من الحرية تطلع بها الرواية انطلاقاً من رؤية متفهمة لمعنى عملية التحويل والاقتباس.

إن كاميرا محمد عبد الرحمان التازي قد حرصت ولا شك على تشييد قنطرة للالتقاء بين عالمين تعبيرين مختلفين، من خلال اقتباس الرواية بوساطة تعبيرية أيقونية هي تقنية السيناريو تحديدا، وهو قد استعان على كتابته باسم غير متداول سينمائيا (أمينة ملين) دافعه إلى هذا الاختيار كان قربها ودرايتها بأصول التصوف. وإذا تأملنا الفيلم في عمومه، نجده أنه علاني وسط الجو العام للحكاية المذهبية الأصل والتي احتفت بها الرواية مع اختلاف في طريقة المعالجة والتمثل، حيث يمكن اعتبار ما هو صوفي ومناقبي البؤرة السردية للرواية والفيلم معا، وإن كان السيناريو تحايل على أحداث الرواية بأن قلص حياة أبي موسى على مستوى كتابة المشاهد الخاصة به، وغلب أحداثا سياسية أخرى تتعلق بشخصية الجوراني والعامل جرمون والقاضي ابن الحفيد، في الوقت الذي تحيل الحكاية في الأصل بالتفاتة كبرى لشخصية أبي موسى الرجل الورع المقرب إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الناس والنموذج للمشيخة والمثال للاستقامة والثقة، بل إن الفيلم قد تاه وسط الوقائع السوسيوتاريخية التي طبعت معالم المجتمع المغربي، وركز على الوضع الهابط والمدنس ووقف كثيراً على مظاهر الفساد والظلم والقهر والجفاف واستياء الناس من هذه الوضعية، بينما أغفل نسبياً الأجواء الروحانية التي صاحبت ظهور شخصية أبي موسى في الرواية، كشخصية مترفعة على الدنيا وزاهدة بعيدة عن انشغالات السلطة ومثال إنساني على قدر كبير من الرقي الروحي والصوفي، حيث اختار المخرج أن ينساق وراء شخصية شامة فأعطاها وضعاً اعتبارياً خاصاً جعلها تكون الشخصية المحورية في الفيلم، فقد ظهرت هذه الأخيرة في الفيلم أكثر من 60 مرة بينما لم يتعدى ظهور أبي موسى 30 مرة وسط كادرات هامشية ومعزولة (المقبرة/المغارة/البحر...).

ويبدو أن محمد عبد الرحمان التازي دخل التجربة وهو واقع تحت تأثير شغفه بالتراث، خصوصاً إذا علمنا أن جل أعماله لم تخرج عن محاكاة واقع التراث المغربي القديم، حيث كان ارتكاز مشاهد الفيلم على الواقع التراثي كفتنة والتفاتة عاشقة من المخرج تميل إلى إعطاء دور للأشياء والإنسان وإلباسهما رداءً تمييزياً يكشف عن الفجوات والعوائق المسكوت عنها في فترة معينة من خلال بعض اللحظات الإنسانية المنفلتة. ساعده في ذلك حيوية النص الروائي الذي جعله الكاتب ينبض تراثاً وتاريخاً، الشيء الذي دفع المخرج ليعمم أسلوب المحاكاة المباشرة في الارتكاز على الواقع وتغليبه على بنيات الفيلم الأخرى (الحوار/الشخصيات)، ما جعل الفيلم يتدفق عفوياً وخالياً من عناصر الجذب المبالغ فيها والمعتادة في أفلام الاقتباس. كما أن الفيلم وعلى طول مشاهده يكثف من عناصر الصراع والقمع والرحيل والهامش والصوفي والمناقبي المتواجدة أصلا في صلب الرواية، لذلك سيتعين علينا أن ننظر إلى الشريط كعمل سينمائي قائم على عمل آخر وأن نتعاطى معه كخطاب سينمائي ينطق بلغة سينمائية تسجل هويتها ضمن إطار سابق هو لغة الرواية. على أنه ومن خلال المعالجة التصويرية للفيلم يبدو أن المخرج لم يستطع أن يجاري الزخم الكبير للمحكي الروائي، فرغم الاجتهاد الواضح للقبض على مستويات من التناول ترمي إلى استثمار أكبر قدر من المشاهد، فالفيلم جاء بطيئاً وعاديا في عمومه رغم تفوقه في التأثيث والديكور، كما أن الحوار والذي أنجزه الزجال والمسرحي الطيب لعلج خيب أفق انتظار المتلقي في توسله بمعجم لا يحيل إلى ماضي بقدر ما يفصلك عن متخيل الفيلم وأحداثه، والتي تعكس فترة قديمة من تاريخ المغرب، كما أنه كرس فراغات وانفلاتات مشهدية بسكوته عن أشياء من صميم الأحداث، وغفل عن تدعيم المشاهد بمعلومات كعامل مساعد للمتلقي على فهم بعض الحيثيات، خصوصاً وأن الصورة في الفيلم لم تقدم كل شيء. ويبقى الحوار دائماً مقيداً ضرورة برؤى كاتب السيناريو وإن تكفل به شخص آخر كما هو حال نموذجنا، ويكون مختصراً ومختزلاً ومعبراً عن المواقف ودالاً على اللقطات ومعيناً لها على إيصال المعاني، وغير مبتدلاً ومبنياً على لغة قريبة من الإفهام وهي حال لغة الحوار في الفيلم حيث جاءت وسطاً بين الفصحى والعامية المغربية. وهذا من بين أهم المشكلات التي تعترض نقل الأعمال الأدبية إلى الشاشة، فالرواية تكتب غالباً بالفصحى، واللغة السائدة في السينما غالباً هي العامية، وفيما عدا الأعمال التاريخية أو المترجمة عن أصول عالمية، فإننا لا بد أن نسلم بأن الإقناع بواقعية ما يقدمه العمل الفني لا يتم إذا تحدث الممثلون بلغة غير التي يستخدمونها في حياتهم العامة، وقد جرى هنا تجريب حل توفيقي يرمي إلى استخدام لغة وسط وهي أشبه باللغة التي يتداولها المثقفون في حياتهم العامة، وهذا يبقى حلاً وسطاً، لأن كثيراً من فئات المجتمع لا ترقى حتى إلى هذه اللغة الوسط ويرون فيها ترفاً لغوياً وتمييزاً ثقافياً، لذلك فإن الأدب المغربي يحتاج لدى تحويله سينمائياً إلى كتاب سيناريو متمكنين في مجال الحوار، الذي يحمل نبض الحياة اليومية، ويعبر عن مستوى الشخصيات الثقافي والاجتماعي. فالمراد من التعبير في الرواية يختلف عنه في الفيلم، فالكلمة المكتوبة وطبقاً لسيميائية اللغة منتهاها القاموس اللغوي ليحدد معناها، أما الصورة البصرية فمعناها مفتوح على أقصى ما يمكن استخراجه من رموز ودلالات. وعموماً ليست هذه قاعدة يجب الأخذ بها لأن درجة ثقافة ووعي الكاتب من ناحية، ومخرج العمل السينمائي من ناحية أخرى، يلعبان دوراً محورياً وأساسياً بخصوص ثراء وقوة التعبيرات الدرامية المتحولة من الكلمة إلى الصورة.

وفي هذا السياق يجدر بنا أن نذكر أن الرواية جاءت ثرية بتعدد هواجسها وصورها الواقعية والمناقبية، وقد حاول الفيلم أن يقدم إضافة تعبيرية تنضاف إلى نجاح النص الروائي، ولا غرو أن عملية تحويل الروايات إلى الشاشة، حتى تلك التي تبدو وفية للنص الأصلي تولد شعوراً جمالياً يختلف كل الاختلاف عن ذلك الشعور الذي تولده قراءة الروايات الأصلية.

ويظهر أن محمد عبد الرحمان التازي ارتبط كثيراً في تشكيل فضاء الفيلم بالوقائع المدركة في الرواية، وصنع بتصويره المعتمد على اللقطات الممتدة والطويلة واقعاً شكله حسب رؤيته الخاصة، كما اجتهد في مخادعة معرفتنا وثقافتنا كمشاهدين في محاولة لنزع اعتراف بواقع تخيلي أضاف شيئاً ما (مشهد دلالة النساء في الفندق مثلاً)، فالسينمائي لا يكتفي في الاقتباس بإعادة الكتابة وإنما يصنع وقائع جديدة (مشهد الحيوانات في الموكب/مشهد الفندق) وأشياء تلبي أفق انتظار المشاهد.

والأكيد أن الفيلم ارتقى بصوره إلى مراتب جمالية مريحة، تنبعث أساساً من صياغتها المباشرة وأبعادها الأيقونية المرتكزة على جوانب تتم صياغتها من خلال العناصر التقنية (طرق التركيب - عمق الرؤية - نوعية الإطار - المسافة بين الكاميرا وموضوع الصورة، الإنارة ...)، ولامس واقع الرواية الأصلي كما يؤشر عليه الروائي. من هنا يجوز لنا أن نعد الرواية والفيلم في جوانب كثيرة مثل الوجه والقفا لنفس الخطاب الذي يبدي كل واحد منهما عوارضه ونتوءاته تحت مظاهر متناوبة قد تصلح عند هذا وتغيب عند الآخر.

ولا شك أن المخرج في مشاهد مختلفة من الفيلم لم يأبه بالثقل الأدبي للرواية واستطاع أن يتجاوز بالتغيير صوراً ووقائع جاءت مهمة برمزيتها في الرواية، كصورة شامة الشقراء في الرواية «...ودخلت إلى القبة فتاتان تحملان الطست، خادمة سودانية شابة تحمل جفنة الغسيل، وشقراء فارهة تحمل البقراج الذي به الماء وعلى كتفها فوط بيضاء. لم يكن ابن الحفيد ينتظر ظهور خادمته الشقراء واسمها شامة» (الرواية ص8)، والمغايرة تماماً للممثلة التي جسدت الدور «بشرى شرف» الفتاة الغير الشقراء تماما والمتوسطة الطول، كما يتزكى الاختلاف أيضاً في تجسيد شخصية أبي موسى، سيظهر مبكراً في الفيلم (المشهد الثالث) أما في الرواية فلا نقف عليه سوى في الأجزاء الأخيرة، زد على ذلك أن موت هذه الشخصية يعلنه الكاتب بشكل صريح في الرواية أما المخرج فيبقي عليه حي يرزق، وهذه تجاوزات فيها خيانة -غير جميلة- للنص، حيث يرى جان كلود كاريير: «أن السيناريست أو المخرج عندما يقوم بعملية اقتباس لعمل أدبي له وضعه الاعتباري الفني يعترضه سؤال يطرح نفسه ... صاغه بقوله «... إذا كتب بروست بأن دوقة كيرمونت كانت شقراء، ولها أنف أقني وتتحدث بطريقة خاصة، هل لنا الحق وبما أننا نستعمل اسمه أن نتصورها سمراء وتتكلم بطريقة أخرى» (2)، طبعاً هذا تساؤل أجاب عنه التازي إيجاباً معتبراً أن الممثلة بشرى شرف لم تسئ إلى شامة واستطاعت بحساسيتها وهدوءها وحسن أداءها أن تنتزع للمخرج هذا الحق في الخرق والتغيير.

ويحضرني هنا ما قاله المخرج الروسي الكبير أندريه تاركوفسكي حول اختلاف أحد شخوصه في فيلم «إيفان L'enfance D'ivan» «كل ما يتعلق بالممثلة فاليا ماليافينا كان متعارضاً مع وصف الكاتب بوجومولوف للممرضة. في القصة هي فتاة سمينة، شقراء، ذات صدر ناهد وعينيين زرقاوتين. فاليا كانت نقيض تلك الصورة: فهي ذات شعر أسود، وعينين بلون البندق، وجذع صبياني. مع ذلك، كانت تمتلك شيئاً خاصاً، أصيلاً، غير متوقع، والذي لم يكن موجوداً في القصة. وهذا كان مهماً أكثر، مركبا أكثر، ويمكن أن يفسر الكثير بشأن الشخصية»(3)

لقد حاول المخرج محمد عبد الرحمان التازي من خلال تكثيفه للعناصر الايجابية المتعلقة بإدارة الممثل والديكور واجتهاده في تنسيق محتويات مشاهده أن يتوصل على نحوها إلى تسوية فنية، ويبدو أن اختلاف المرجعيات وتفاوت نقط الانطلاق الجمالية بين المخرج والكاتب جعل من الصعب الوصول إلى الحلول، لكن هذا لا ينفي حيزاً مهما من التوفيق جعل الفيلم يتخندق بحسب قيمته الفنية والإبداعية والفكرية ضمن التوجه المؤسس للأعمال المنحازة إلى معتمد الأدب، وهو ما زاد إلى حد ما من الرهانات التي حملتها أفلام التازي السابقة كابن السبيل وباديس...، من أجل بلورة توجه فيلمي في السينما المغربية يزاوج بين الطموح لخدمة القضايا الفكرية والجمالية المؤسسة لقيمة الفيلم المغربي عامة والفيلم المقتبس عن عمل أدبي، وبين الطموح لخدمة مسألة الانتشار الواسع لدى الجمهور المغربي، وسط مناخ عسير ومخنوق لا يتنفس فيه المخرج والروائي معاً إلا مصاعب ومشاكل، كل هذا في غياب لجسور متينة تضمن سلامة العبور من الرواية إلى الشاشة، وتسيد ثقافة الاعتراف بين الكاتب والمخرج بدل ثقافة اللاإلغاء الضاربة جذورا في مشهدنا السينمائي المغربي.

**هوامش:**

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان 1979.

(2) حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي. 2005 مطبعة وزارة الثقافة الطبعة الأولى.

(3) أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن. ت.أمين صالح. الطبعة الأولى. الثقافة والتراث الوطني، ص.31.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

# إتجاهات النقد الفني
# في بحث العلاقة بين الأدب والسينما في مصر

■ نادر رفاعى - مصر

**مقدمة**

تشكل العلاقة بين الأدب والسينما جانباً مهماً من تاريخ السينما المصرية، إبتداء من عام 1930 عندما قدم المخرج «محمد كريم» فيلم (زينب). ويعتمد عدد من المخرجين عند تقديمهم لأفلامهم الأولى على الاستعانة بنصوص أدبية مصرية مثل «محمد شعبان» (الشرف، 2000 / عن رواية بيوت وراء الأشجار لمحمد البساطى)، «إيهاب راضى» (فتاة من إسرائيل، 1999 / عن قصة الوداعة والرعب لمحمد المنسى قنديل)، بينما يغامر بعض المخرجون، ويقدمون على تحويل نصوص عالمية شهيرة إلى معالجات تتصل بالواقع المصرى مثل «الغيرة القاتلة» (إخراج: عاطف الطيب، 1983) والمأخوذ عن مسرحية «عطيل» للكاتب «وليم شكسبير»، و«الأقدار الدامية» (إخراج: خيرى بشارة، 1981) والمستوحى من مسرحية «الحداد يليق بإلكترا» ليوجين أونيل.

ومن الأمور اللافتة للانتباه فى السينما المصرية، تكرار تناول بعض الأعمال الأدبية فى أكثر من فيلم سينمائى، حيث يتم إنتاجها فى تواريخ متقاربة مثل فيلمى «رغبة متوحشة» (إخراج: خيرى بشارة، 1991) و«الراعى والنساء» (إخراج: على بدرخان،1991) عن مسرحية «جريمة فى جزيرة الماعز» للكاتب «أوجو بتى»، وقد تكون المسافة بين إنتاج الفيلمين عدة سنوات مثل فيلمى «البؤساء» (إخراج: كمال سليم ، 1943)، «البؤساء» (إخراج: عاطف سالم، 1978).

ويتناول هذا البحث «إتجاهات النقد الفنى فى بحث العلاقة بين الأدب والسينما فى مصر»، ذلك أن الباحث قد لاحظ صدور العديد من المطبوعات المصرية والعربية التى تتناول هذه العلاقة، كما سيقوم الباحث بالتركيز على بحوث النقد الفنى المصرية، مستبعداً بعض المطبوعات العربية التى تناولت هذا الموضوع مثل كتاب «جان آلكسان» (الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، دمشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1999).

وينقسم هذا البحث إلى تمهيد وثلاثة موضوعات هى :

1- المفاهيم الرئيسية
2- أوجه المقارنة
3- النتائج

تمهيد: موقع بحث العلاقة بين الأدب والسينما من إنتاج النقد الفنى

من الملاحظ أن تناول العلاقة بين الأدب والسينما، يتم من خلال أربعة أشكال

1- موضوع البحث بالكامل، مثل رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة «درية عبد الحق شرف الدين» والمعنونة باسم (الرواية الأدبية فى السينما المصرية - دراسة تحليلية بالتطبيق على نماذج من الأفلام المصرية)، كتاب (نجيب محفوظ والسينما) تأليف «سمير فريد»، كتاب (نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية) تأليف «محمود قاسم».

2- ويشكل الموضوع فى بعض الأحيان جانباً مهماً من موضوع البحث الأصلى مثل رسالة الدكتوراة الخاصة بالباحثة «مها أنور المشرى» (الرمز فى الأفلام السينمائية المأخوذة عن أعمال أدبية وتأثرة بالمتغيرات السياسية والإجتماعية / دراسة تحليلية فى الفترة من 1967- 1981)، حيث تخصص الباب الثالث لبحث العلاقة بين بعض الأفلام ومصادرها الأدبية، كتاب (نشرات السينما فى مصر - إتجاهات نقدية) تأليف «ناجى فوزى».

3- وفى أحيان أخرى يشكل الموضوع جانباً فرعياً من موضوع البحث الأصلى مثل إشارة المخرج «سمير سيف» إلى التحولات التى طرأت على شخصية «سماحة الناجى» عند تحويل إحدى حكايات رواية (الحرافيش) للأديب «نجيب محفوظ» إلى فيلم سينمائى يحمل إسم (المطارد) وذلك ضمن كتاب (إخراج أفلام الحركة / تجربتى فى السينما المصرية).

4- وتشكل العلاقة بين الأدب والسينما موقفاً عابراً خلال بعض المواد النقدية، وهو ما يمكن ملاحظته فى مقالة الناقد «سمير فريد» عن فيلم «حتى لا يطير الدخان» (إخراج: أحمد يحيى، 1984) حيث يكتفى بالإشارة إلى الفيلم مأخوذ عن قصة للأديب «إحسان عبد القدوس»(1).

المبحث الأول: المفاهيم الرئيسية

يقرر «ناجى فوزى» أن أهم العناصر التى تتناولها الدراسات النقدية بالنشرات السينمائية فى مجال العلاقة بين الفيلم ومصدره غير السينمائى تتمثل فى (مسألة النقل - تقدير قيمة المعالجة السينمائية وأسلوب الإخراج - الإشارة إلى فوائد نقل الأدب أو غيره إلى السينما وأسبابه) (2)، مشيراً إلى أن البرامج التلفزيونية المذاعة، تأتى فى حكم المواد النقدية المنشورة، حيث تحتل العلاقة بين الفيلم ومصدره الأدبى مكانة ملحوظة فى البرامج السينمائية بالتلفزيون المصرى وهو ما يتمثل فى البرنامج التلفزيونى «سينما نعم وسينما لا» وهو برنامج تلفزيونى أحتل مساحة ملحوظة على خريطة إرسال التلفزيون المصرى لعدة سنوات (1989-1994) (3).

ويشير «جابر عصفور» إلى أنه يمكن للأفلام المأخوذة عن الأعمال الأدبية أن تنتقل بسهولة فائقة من دائرة الموازاة الإبداعية إلى دائرة التفسير الذى يتجسد بالتركيز على موضوع أو محور بعينه فى الأصل الأدبى، وإعادة صياغته بلغة السينما التى تستلزم فى هذه الحالة - درجات متعددة من تحويل الأصل بواسطة عمليات من التكبير والتصغير أو التبديل أو التقديم والتأخير أو الحذف والإضافة، وذلك كله بما يحقق رؤية المخرج التى هى خلق مستقل بمعنى من المعانى أو إبداع مواز بكل المعانى، وفعل التفسير الذى ينطوى عليه عمل المخرج الذى يقوم بالصياغة السينمائية للعمل الأدبى هو فعل ضرورى، لا يمكن أن يكون لفيلمه وزن بدونه (4) .

كما يشير «ناجى فوزى» إلى أن هناك صورتين للعلاقة بين الفيلم السينمائى والمصدر الأدبى المأخوذ عنه، الأولى هى فكرة (الالتزام بالنص الأدبى) وفى هذه الحالة لا يسمح للفنان بالاجتهاد فى المعالجة السينمائية سواء من حيث الشخصيات أو الأحداث الرئيسية، أما الثانية فهى فكرة (احترام النص الأدبى) وتعنى أن الفنان السينمائى لا يغير من فكر المؤلف الأدبى، ولكنه فى نفس الوقت - يسمح له بالاجتهاد فى المعالجة السينمائية التى هى من صميم اختصاصه، بل هى واجب يلتزم به (5) .ويتفق «سمير فريد» مع الرأى السابق، مشيراً إلى أن أحد أنواع العلاقة بين الأدب والسينما، هو الفيلم الذى يستغل شهرة العمل الأدبى لصنع فيلم تجارى، مثل أفلام المخرج «حسام الدين مصطفى» عن روايات «دستوفيسكى»(6).

وتستعين «دينا فؤاد» فى رسالتها العلمية برأى الكاتب «جيفرى واجنر» والذى يقسم المعالجة الدرامية للنص الأدبى إلى ثلاثة أقسام (النقل - التعليق - التماثل) حيث يقصد بالتعليق «أن يتم لإجراء تغييرات فى النص نوعاً ما- سواء عن عمد أو بدون قصد، ويسمى هذا بإعادة التركيز أو إعادة البناء» (7)، وترصد قيام «دادلى أندرو» بإضافة نوعين لعملية الإعداد السينمائى وهما (الإستعارة Borrowing) و(التقاطع intersection)، أما الإستعارة فلا تحوى على أى تقليد للنص الأصلى، ولكن من خلالها يسعي المتلقى لاكتشاف جوانب مؤثرة تظل عالقة طويلاً بالنص مثل مسرحيات الغموض فى العصور الوسطى، بينما يقصد بالتقاطع الرفض القاطع لعملية الإعداد التقليدية، حيث يتم تمييز النص وإضفاء الحياة عليه من خلال الفن السينمائى، وذلك عن طريق الدمج بين جماليات الفنون الأخرى والتقنيات السينمائية المستحدثة مثل أفلام المخرج (بيير باولو بازولينى) (8).

وتشير «نهاد صليحة» إلى أنه «يترتب على القول بحرية الفنان فى تفسير النصوص، وطرحها عبر وسائط فنية مختلفة، والقول بنسبية معنى الأعمال الفنية، الإعتراف ضمناً بأن العمل الفنى يمتلك خاصية توليد قراءات متعددة، فى أزمنة متعاقبة، أو حتى فى الزمن الواحد، أو لدى نفس القارئ أو المفسر، وأن المعنى الكلى لأى عمل فنى هو جماع كل القراءات الممكنة له، السابقة واللاحقة، ولذا فهو لا يوجد أبداً فى صورته الكاملة، فى لحظة زمنية معينة، ولا فى لحظة اكتمال إبداعه وانتهاء الفنان من إنجازه، بل ليتحقق مرحلياً، على مر الزمن، ولا يكتمل أبداً ما دام هناك قراء جدد، فى زمن لاحق - أى أنه يكتمل فقط حين تنتفى إمكانية وجود متلقين - جدد أو سابقين (9-10).

ويرى (مدكور ثابت ) أن العملية الإبداعية لابد وأن تتم عبر جدلية «التطويع / الخضوع» فى آن واحد، لجمالية السينما وتكنولوجيتها فى آن واحد كذلك، ومن ثم يصبح ما يمكن إيصاله عبر كلمات الأدب غير ممكن تحقيقه هو نفسه عبر الفيلم إلا بـ«إعداده»، بما هو «تطويع وخضوع»، أى بما هو «التكييف» إذا ما أردنا تعبيراً اصطلاحياً (11).

المبحث الثانى: أوجه المقارنة

يتناول هذا المبحث أوجه المقارنة التى يغلب وجودها فى كتابات النقد الفنى فى مجال العلاقة بين الأدب والسينما والتى تتمثل فى (الحبكة - الشخصيات - السرد - المرئيات السينمائية).

**1 - الحبكة**

وهى تعنى «الإطار العام للحدث الذى يدور فى فلكه مجموعة معينة من الشخصيات»(12)، وبذلك فإن دراسة موقف النقد الفنى فى مصر من العلاقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين الفيلم السينمائى والعمل الأدبى من خلال الحبكة تتضمن الأتى: البدايات والنهايات، تكثيف الأحداث، الإضافة، الحذف، تقديم أو تأخير الحدث.

**أ ـ البدايات والنهايات**

يشير «هاشم النحاس» إلى أن فيلم «بداية ونهاية» (إخراج: صلاح أبو سيف، 1960) يبدأ من نقطة تالية من الأحداث على النقطة التى تبدأ بها الرواية، مستوعبا الفصول من (6 : 10) خلال مشاهده الأولى (13)، وتقارن الباحثة «دينا فؤاد كامل» بين بداية كل من رواية «قصة حب» للأديب يوسف إدريس، وفيلم «لا وقت للحب» (إخراج: صلاح أبو سيف، 1963) بقولها «إن الرواية تبدأ بداية ساكنة يصف فيها الكاتب رحلة حمزة، صباح أحد أيام يناير متوجهاً إلى معسكر التدريب فى شبرا، أما بداية الفيلم فكانت أكثر حيوية وسخونة ودخولاً إلى الحدث مباشرة حيث يبدأ العمل باجتماع حمزة مع مجموعة الفدائيين» (14).

وإذا كان «محمود قاسم» يشير إلى أن فيلم «الشحات» (إخراج: حسام الدين مصطفى، 1973) يبدأ من خلال الماضى، غير الموجود فى بداية الرواية، إذ يقدم العمل إجتماع لإحدى الخلايا السرية، يشارك به (عمر الحمزاوى ـ عثمان ـ حامد ـ مصطفى)، ويقارن المشهد بين وجهة نظر كل من (عثمان ـ حامد) (15)، فإن «حسن عطية» يذكر أن فيلم «بداية ونهاية» (إخراج: أرتورو ريبيستين، المكسيك ، 1993) يبدأ من نفس بداية العمل الروائى، حيث يجلس الفتى «جابرييل» فى فصله سارحا، والمدرس يشرح درسه، ويدخل سكرتير المدرسة مصطحباً أخاه الأكبر «نيكولاس»، الذى يشى وجوده معه أنه استدعاه قبله، ويخبرهما بموت الأب السيد «بوتيرو» (16).

وعلى جانب أخر، تشير «دينا فؤاد» إلى أن مشهد النهاية فى فيلم «لا وقت للحب» هو التعبير الأكثر نضجاً ووعياً للجزء الأخير من العمل الأدبى، حيث أن الفقرة التى ينهى بها « يوسف إدريس» روايته ببدو نقيض الذروة أو ما بعد الذروة (anti cli-max)، على العكس من نهاية العمل السينمائى التى تحتوى على الفكرة الأساسية للعمل (حيث تعبر عن فكرة الحب بمعناه الواسع الذى يشمل الناس بمختلف طوائفهم وذوبان الفرد فى المجموع ) (17).

وتتوصل «نهاد إبراهيم» إلى أن أهم اختلاف بين مسرحية «النائبة المحترمة» وفيلم المخرج «سعيد مرزوق»، يتمثل فى تغيير النهاية تغييراً جذرياً، يؤدى بالعمل السينمائى إلى اتجاه مختلف تماماً عن الرؤية التى يطرحها «توفيق الحكيم» فى النص المسرحى، إذ تقرر البطلة فى ختام المسرحية بإعلان استقالتها وتخبر السياسى الكبير بقرارها عن طريق إتصال تليفونى، أما فى الفيلم السينمائى* فقد كانت النائبة أكثر وضوحاً وصراحة والتزاماً بموقفها وتحملها كل الأضرار، وختم المخرج فيلمه باستمرار علاقة الشد والجذب بين النائبة (فاتن حمامة) وزوجها (أحمد مظهر)، الذى يستسلم فى ختام المشاجرة إلى الأمر الواقع (18).

أما « محمود قاسم» فيرى أن سيناريو فيلم « الحب تحت المطر» (إخراج : حسين كمال، 1975) قد قام بإقحام «حرب أكتوبر 1973» لينهى بها العمل، على عكس رواية (نجيب محفوظ) والتى توقفت عند معاهدة روجرز، قبيل رحيل الرئيس (جمال عبد الناصر) (19-20-21).

ويختتم حديثة عن فيلم « سمارة الأمير» (إخراج: أحمد يحيى، 1992) بعرض الفرق بين نهاية العمل ونظيره الأدبى، فبينما ينتهى الفيلم بمقتل زوجها (محمد وفيق) على يد القواد (محمود حميدة)، ينهى الأديب قصته بزيارة بائع الفستق للبطلة، ورفضها العمل بالملهى الليلى (22).

أما «سمير فريد» فيذكر «أن نهاية فيلم» الحرام «تختلف عن نهاية الرواية، إذ يستبعد «سعد الدين وهبة» الصفحات الثلاث الأخيرة من الرواية والتى تتحدث عن «قانون الإصلاح الزراعى» وثورة يوليو التى أنهت بؤس الفلاحين» (23).

وتشير الباحثة «درية عبد الحق شرف الدين» إلى أن فيلم «الشوارع الخلفية» (إخراج: كمال عطية، 1974) قد إختار نقطة نهاية مخالفة لما جاء بالعمل الأدبى، فعلى حين امتدت الأحداث بالرواية إلى ما بعد استشهاد «سعد»، وتطرقت إلى بعض المتغيرات التى حدثت داخل أسرته وخارجها ، حتى صدر الأمر بنزع ملكية منازل شارع «عزيز» لتحويله إلى شارع أمامى، فقد توقف الفيلم عند المظاهرة التى استشهد فيها «سعد» وهو يحمل العلم، وحزن أمه وأبيه (24)*.

**ب ـ تكثيف الأحداث**

يذكر «هاشم النحاس» أن سيناريو فيلم «بداية ونهاية» قد قام بدمج فصلى (15) و(17) من الرواية، فإذا كان «حسنين» و«حسين» يصعدان إلى شقة «فريد أفندى» للتدريس لابنه فى أولهما ويلمح حسنين بهية، بينما يتجرأ فى الفصل الأخر على الضغط على يدها وهو يتناول منها صينية الشاى، أما فى الفيلم، فقد تم لحسنين ما أراد من أول مشهد لهما بشقة فريد أفندى لبداية عملهما بالتدريس لابنه (25) وتؤكد الباحثة «دينا فؤاد» أن رواية «قصة حب» تسترسل فى رحلة بحث «حمزة» عن «إسماعيل أبو دومة»، بينما ينتقل الفيلم مباشرة إلى حمزة وهو يلقى السلام على أبو دومة (26). وتشير الباحثة «عزة حليم» إلى قيام فيلم «بين القصرين» بدمج فصلين من الرواية وهما (36، 45) حيث يعرض الأول لخطبة «عائشة» ويعرض الثانى لخطبة «خديجة» بعد زواج عائشة، حيث أشار الفيلم إلى أن الشقيقتين قد تم خطبتهما فى نفس اليوم (27).

**ج ـ الإضافة**

يشير «هاشم النحاس» إلى أن كاتب سيناريو فيلم «بداية ونهاية» قد أضاف عددا كبيراً من الأحداث التى دلت على فهمه العميق للرواية، مثل تمرد «حسنين» على تناول غذائه من العدس الذى لا يتوفر غيره فى البيت، حيث كشف لنا هذا الموقف عن البعد الأساسى لشخصيته فى الخمس دقائق الأولى من الفيلم (28).

وتتناول الباحثة «عزة حليم» بعض الإضافات التى يفرضها صناع الأفلام عند تعرضها للعلاقة بين الفيلم ومصدره الأدبى مثل (29):

1ـ يضيف فيلم «قنديل أم هاشم» (إخراج: كمال عطية، 1968) مشهداً يشاهد فيه إسماعيل شخصاً يخلع الأسنان باستخدام «ماء النار» وسخطه على ذلك، لتصوير مظاهر التخلف الطبى فى مصر.

2ـ إدخال الغازية إلى مجال حياة البوسطجى ، وتكاتف أهل القرية على حرمانه منها، وأدى ذلك إلى حدة إحساسه بالوحدة، مما يدفعه إلى فتح خطابات أهل القرية ليكشف أسرارهم، فى فيلم «البوسطجى» (إخراج: حسين كمال، 1968) المأخوذ عن قصة «دماء وطين» ليحيى حقى.

3ـ إسترداد فهمى لحقيبة المتفجرات والتى أخفتها مريم، حيث يسمعان نداء باعة الجرائد لخبر الإفراج عن الزعيم «سعد زغلول»، فى فيلم «بين القصرين» إخراج: حسن الإمام، 1964) المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ بنفس الإسم.

4ـ يضيف فيلم «قصر الشوق» (إخراج: حسن الإمام، 1967) قيام «زنوبة» (نادية لطفى) بالغناء داخل المنزل عقب زواجها من «ياسين» (عبد المنعم إبراهيم)، حيث تتسم الأغنية بالطول المفرط.

5ـ لقاء صلاح وخطيبته مع سميحة وزوجها داخل الكازينو، ومحاولة صلاح لفت أنظار سميحة أنه لا زال محتفظا بالدبلة الفضية، فى فيلم «الوسادة الخالية» (إخراج: صلاح أبو سيف، 1957).

6ـ إنقاذ «فاتن» (وردة) لمحمود (رشدى أباظة) من رجال البوليس السياسى، فى فيلم «أه يا ليل يا زمن» (إخراج: على رضا، 1977)، للتأكيد على وجود دافع شخصى لدى محمود يتجاوز كونه يساعدها لغيرته الوطنية على سمعة بلاده.

7ـ معرفة «ليلى» بزواج صديقتها أثناء تواجدها فى إحدى الدول العربية (تونس)، فى فيلم «الحب الضائع» (إخراج: بركات، 1970).

ويؤكد «محمود قاسم» أن السيناريست «مصطفى محرم» قد قام بابتكار بعض المواقف الدرامية عند تقديمه لفيلم «أهل القمة» (إخراج: على بدرخان، 1981) مثل إستعانة رجل الأعمال «زغلول» (عمر الحريرى) باللص «زعتر» (نور الشريف) حتى يستعيد «شيك مصرفى» قام بتحريره لأحد رجال الأعمال (30).

ويشير «سمير فريد» إلى قيام السيناريست «ممدوح الليثى» بإضافة بعض التفاصيل بالنسبة لوالد زينب ووالدتها، وبالنسبة لشخصية حلمى حمادة ووالده، وذلك عند تعرضه للعلاقة بين فيلم «الكرنك» ورواية «نجيب محفوظ» (31).

**د ـ الحذف**

تستعرض «عزة حليم» عدد من المحذوفات التى يتعمد صناع الأفلام الاستغناء عنها، عند إعدادهم للنصوص الأدبية مثل (32):

1ـ المحاورات التى دارت بين إسماعيل والفتاة الألمانية، وتأثير ذلك عليه، حيث كان هذا الحوار أحد أسباب كفر إسماعيل بالقيم والمعتقدات المصرية المتخلفة (قنديل أم هاشم).

2ـ الجزء الخاص بالحياة الخاصة لعباس، وسبب عمله فى مصلحة البريد (البوسطجى).

3ـ قيام «أم مريم» بالتوسط لدى «السيد أحمد عبد الجواد» حتى يعيد «أمينة» إلى منزلها، وهو الحدث الذى يقع فى الفصل (35) من رواية (بين القصرين).

4ـ مطاردة «السيد أحمد عبد الجواد» لزنوبة فى جميع الأماكن التى تذهب إليها، والتى تقع فى الفصل (8) من رواية (قصر الشوق).

5ـ شخصيتى شقيقة «صلاح» وشقيق «سميحة» حيث أشارت إليهما قصة (الوسادة الخالية).

6ـ مشاعر «محمود» تجاه « فاتن»، وكيف كان يراها قبل قيام «ثورة 23 يوليو 1952»، والتى تقع فى بداية قصة (محاولة إنقاذ جرحى الثورة).

7ـ الفصل الأول من رواية (الحب الضائع) للأديب (طه حسين) والذى يرصد كيفية وصول البطلة إلى فكرة كتابة مذكراتها.

ويلقى «محمود قاسم» الضوء على أحد المحذوفات التى طرأت على رواية «ثرثرة فوق النيل» عند تحويها إلى فيلم سينمائى (إخراج: حسين كمال، 1971) وهو الجزء الخاص بمشاجرة «أنيس» مع مدير المصلحة الحكومية (33).

ويذكر «هاشم النحاس» أن سيناريو فيلم «بداية ونهاية» قد قام بحذف الفصول الثلاثة المتوالية (53، 54، 55) وهى الخاصة بذهاب الأم إلى حسين فى طنطا على أثر خطابه الأخير الذى يعتذر فيه عن إرسال المبلغ لإصابته بمرض (34).

ويشير «سمير فريد» إلى قيام كاتب السيناريو «ممدوح الليثى» ببعض المحذوفات عند تقديمه فيلم «الكرنك» (إخراج: على بدرخان، 1975 ) وذلك بقوله «إنه يحذف قصة الجرسون مع قرنفلة أيام كانت راقصة قبل أن تشترى قهوة الكرنك، ويحذف شقيق زينب السباك، وأختيها المتزوجتين، ويحذف استسلامها لبائع الفراخ الذى تقدم للزواج منها، وتحول الجرسون وبائع الأحذية إلى قوادين» (35).

**هـ ـ تقديم أو تأخير الحدث**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشير «وليد سيف» إلى أن سيناريو فيلم «قلب الليل» (إخراج: عاطف الطيب، 1989) «يجعل الاقتراح بأن يتعلم «محمد شكرون» الموسيقى فى نفس الليلة التى يغنى فيها أمام الراوى لأول مرة، بينما يأتى هذا الاقتراح متأخراً فى الرواية، وقد ساعد هذا الاختصار فى سرعة الإيقاع للفيلم» (36).

ويضرب «هاشم النحاس» مثالاً على تقديم أو تأخير الأحداث عند تحويل رواية «بداية ونهاية» إلى فيلم سينمائى، مثل تقديم زيارة «حسنين» لأحمد بك يسرى (فى الفصل 59) يطلب منه التوسط لإلحاقه بالكلية الحربية، على زيارته لأخيه «حسن» (فى الفصل 58) يطلب منه توفير المبلغ اللازم لمصاريف الكلية (37).

**2- الشخصيات**

يرصد «شريف صالح» فى كتابه «نجيب محفوظ وتحولات الحكاية» الفارق بين المساحة المخصصة لشخصية «عليش» فى رواية «اللص والكلاب» مقارنة بالفيلم المأخوذ عنها (إخراج: كمال الشيخ، 1962) مؤكداً أن «عليش» ظهر فى ثلاثة مشاهد داخل الرواية، واحد ضمن زمن الخطاب عند مواجهة «سعيد» له فى الفصل الأول، وإثنان مستعادان: فى ليلة الزفاف، ثم أثناء تصوير «سعيد» لمدى ولاء «عليش» له فى الفصل العاشر، بينما ظهر «عليش» داخل الفيلم فى عشرة مشاهد كلها ضمن زمن الخطاب، وافتقد بدانته التى تميز بها روائياً ليصبح طويلاً نحيفاً «زين العشماوى» (38)، وتشدد «دينا فؤاد» على وجود بعض الاختلافات بين شخصيتى (حمزة وفوزية) فى فيلم «لا وقت للحب» والأصل الأدبى بقولها «إن خوف حمزة فى الرواية هو خوف ميتافيزيقى نابع من وجوده فى المكان، أما فى الفيلم فنجد رد فعل حمزة هو إخراج مسدسة والاستعداد للهجوم، أى أنه خوف من شىء مادى، هو أن يقبض عليه البوليس، ويرجع ذلك إلى صورة البطل التى رسمها الكاتب السينمائى منذ البداية، كما أن الفيلم قد استطاع الكشف عن جوانب مختلفة من حياة فوزية، على عكس الرواية التى قدمتها باعتبارها شخصية ذات بعد واحد» (39).

وحول شخصية «إبتسام» فى فيلم «درب الرهبة» (إخراج: على عبد الخالق، 1990) المأخوذ عن قصة للكاتب (إسماعيل ولى الدين)، يذكر «كمال رمزى» أن الشخصية تبدو فى القصة ثانوية إلى حد ما، ولكنها تتحول إلى البطلة المحورية التى تدور حولها بقية الشخصيات، وتبدأ بها الأحداث، وينتهى بها الفيلم، ومن أجلها يضيف «مصطفى محرم» (كاتب السيناريو) علاقات وملامح ووقائع، لا وجود لها فى القصة، وذلك ليحقق هدفا مزدوجا، أولهما: إتاحة أكبر فرصة ممكنة لظهور النجمة (نبيلة عبيد)، وثانيهما: محاولة إضفاء طابعا سياسيا نقديا على فيلمه (40).

أما «ناجى فوزى» فيؤكد أن المعالجة السينمائية لشخصية الطفل «كمال» فى فيلم «بين القصرين» تنتمى من خلال فكرة «الواقعية»، إلى النص الأدبى المأخوذ عنه هذا الفيلم، مشيراً إلى بعض المواقف الدرامية التى تؤكد هذا الرأى، مثل محاولته العمل على إعادة والدته إلى المنزل ومشاركته لأشقاءه فى الضغط على الأم لمغادرة المنزل، عقب سفر الأب إلى خارج القاهرة (41).

وحول فيلم «ليل وقضبان» (إخراج: أشرف فهمى، 1973) يرى «ناجى فوزى» أن فنان الفيلم (كاتبا سينمائيا ومخرجا) قد تعمد تعديل وصف ثلاثة شخصيات من شخصياته الأربع الرئيسية، سواء من حيث أوصافها الخارجية (الجسمانية) أو من حيث خصائصها الداخلية (ملامحها المعنوية وصفاتها النفسية معا على وجه التحديد)، فإذا كان الأديب «نجيب الكيلانى» يشير إلى مدير الليمان يتصف بالبدانة، فإن الفيلم يقدمه متناسق القوام إلى حد المثالية، وسيم الشكل وتقاطيع الوجه، لا يعانى مظهره الخارجى من أى تشوهات (42).

وإذا كانت «أميرة إسماعيل الجوهرى» تشير إلى عدم قدرة صناع فيلم «الشحات» على ترجمة مشاعر الحيرة الداخلية التى تنتاب شخصية «عمر الحمزاوى» فى تساؤله عن وجود الله حين يبلغ نقطة التحول الرئيسية التى تمثل بداية إنتقاله من مرحلة البحث عن استدامة «النشوة» فى الحب وفى الجنس إلى مرحلة الإحساس بالنشوة «التصوفية»، مستعينة بأحد أجزاء رواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ، قبل أن تسرد التناول غير الأمين لهذه الجزئية فى المشهد الذى يحدث فيه «عمر» صديقه «مصطفى» بأن موضوع التصوف هو الموضوع الذى أصبح يشغله ولا يقرأ إلا فيه (43)، فإن «كمال رمزى» يتعرض لتقديم شخصية «مصطفى المنياوى» (بدر الدين جمجوم) فى فيلم (الشحات) مؤكداً «أن السيناريو لم يستفد مطلقاً من الإمكانيات الكبيرة التى تحتويها هذه الشخصية، إنه فى الرواية يبدو ساخراً حقاً، لكن سخريته تتسم بمرارة دفينة، سخرية من يحلم بأنه سيكتب شيئاً جاداً وعظيماً للناس، حيث يخفى مرحه وهزله يأساً قاتلاً، وفقداناً تاماً للثقة بنفسه وبأبناء جيله، وهو بهذه الأبعاد يعد شخصية بالغة الأهمية، خاصة وأن هزيمته فى النهاية تعد وجهاً أخر لهزيمة «عمر الحمزاوى» (بطل الفيلم)، لكن السيناريو لم يقدم إلا الصورة المسطحة المملة والمتكررة لشخصية «مضحك البطل» المخلص التافه، العاطفى، الخفيف الظل، الذى لا أبعاد له» (44).

وعن العلاقة بين فيلم «زينب» (إخراج: محمد كريم، 1952) ورواية الأديب «محمد حسين هيكل « يذكر «محمود قاسم» أن حجم تواجد شخصية «حامد» داخل الرواية يكاد يغلب تواجد شخصية «زينب»، بينما تقلص دوره فى الفيلم من أجل زيادة المساحة المخصصة لشخصية «إبراهيم»، باعتباره العاشق الذى تتلهف «زينب» لرؤيته، وسماع أخباره قبل الزواج من «حسن» وبعده (45).

كما يشيد «محمود قاسم» باختيار المخرج «إبراهيم الصحن» لبطل فيلمه «دنيا الله» (الممثل صلاح منصور)، إذ يتطابق تكوينه الجسمانى مع وصف الأديب «نجيب محفوظ» لشخصية الساعى الفقير (46).

وإذا كان الأديب «إسماعيل ولى الدين» يشير إلى أن المجرم «خليل» قد تعرض للقتل أثناء محاولته الهرب من السجن، ضمن أحداث قصة «أبناء وقتلة» (47)، فإن الباحثة «سلوى بكير» توضح أن المخرج «عاطف الطيب» قد قام بحذف بعض العبارات الواردة داخل السيناريو الذى كتبه «مصطفى محرم» عند تصويره لمشهد النهاية فى فيلم «أبناء وقتلة» (1987)، حيث تضمن الحوار المحذوف إشارة إلى مصيره، فأدى ذلك إلى عدم معرفة المتلقى لما حل بهذا المجرم بعد القبض عليه بواسطة رجال الأمن (48).

ويعقد «سمير سيف» مقارنة بين شخصية البطل فى كل من: فيلم «المطارد» (إخراج: سمير سيف، 1983)، وقصة الأديب «نجيب محفوظ»، إذ يلفت النظر إلى أن شخصية «سماحة الناجى» فى العمل الأدبى لا تقدم النموذج الأمثل لبطل
فيلم حركة ناجح - إذ أنه «مفعول به» أكثر منه «فاعل»، صحيح أنه يرغب فى استعادة أمجاد أجداده من الفتوات، إلا أن هذه الرغبة لم تتعد مرحلة التمنيات الحبيسة فى الصدر، إنه مراقب، مختبىء، هارب أكثر منه مخطط ومقاتل، بينما قام الفيلم بالتأكيد على حلم سماحة بالفتونة والاستعداد ليوم المعركة الفاصلة مع الفللى سارق اللقب، وتجاوز العقبات فى سبيل هذا الهدف (49).

وتشير «نهاد إبراهيم» إلى إجراء كاتب السيناريو «يوسف جوهر» والمخرج «محمود ذو الفقار» بعض التعديلات فى شخصية «جيهان» عند تقديمهما لفيلم «الأيدى الناعمة» عام (1963) والمأخوذ عن مسرحية الأديب «توفيق الحكيم» فبينما بلغ عمر «جيهان» فى النص المسرحى تسعة عشر عاماً، ولم تكن تعمل فى أى مهنة، فإن الفيلم قد أظهر لنا تلك الشخصية (مريم فخر الدين) باعتبارها إمرأة ناضجة تماماً لاعلاقة بينها وبين جيهان النص المسرحى، لا فى المرحلة العمرية ولا فى المرادفات والأحلام المنطلقة التى تتماشى مع طبيعة هذا السن، فقد كان نضج «جيهان» الواضح فى الفيلم السينمائى هو الدافع الحقيقى الذى جعلها تستوعب هذه الدنيا الكبيرة مبكراً.. حيث ترسم لوحاتها التى تتكسب قوتها منها، حتى تجد لها دوراً نافعاً فى الحياة، وحتى لا تعيش عالة على زوج شقيقتها مهما كان كريما ومتسامحاً كما صرحت هى نفسها فى حوار الفيلم بشكل مباشر (50).

ويرى «هاشم النحاس» أن ما يؤخذ على شخصية «رباب» فى فيلم «السراب» (إخراج: أنور الشناوى، 1970) هو إنحرافها عن المطابقة مع شخصيتها الأصلية فى الرواية، وتحديداً فى الجزء الخاص بزواجها من «كامل»، فهى تبدو أكثر جرأة فى ليلة الزفاف، وعندما يقول لها «كامل» فى صباح اليوم التالى مدارياً خجله من الفشل أنه كان بسبيل إيقاظها أمس، فتلومه بلهجة جنسية واضحة على عدم إيقاظها، وذلك على خلاف شخصية «رباب» فى الرواية التى تذوب حياء ورقة وتحرص بشدة بالغة على الحفاظ على مشاعر زوجها (51).

ويلاحظ الباحث ندرة الإهتمام بالتفرقة بين الشخصيات الرئيسية والثانوية عن تناول العلاقة بين السينما والأدب، فباستثناء مطبوعات قليلة مثل (قراءات خاصة فى السينما المصرية - نجيب محفوظ وتحولات الحكاية) لا يهتم الباحثون بالفروق الموجودة بين شخصيات العمل الأدبى ونظيره السينمائى.

**3- السرد**

يشير «حسن عطية» إلى فيلم «زقاق المعجزات» (إخراج: خورخى فونس، المكسيك، 1994) يقدم الأحداث عن طريق ثلاثة وجهات نظر، وذلك على العكس من رواية «زقاق المدق» للأديب «نجيب محفوظ»، حيث ينقسم الفيلم إلى أربعة فصول، يحمل ثلاثة منها أسماء بعض أبطال العمل (روتيليو - آلما - سوسانيتا)، أما الفصل الرابع والمعنون باسم (العودة) فيقدم حال الزقاق بعد عامين من حدوث الحكايات الثلاث المتزامنة الفعل، ويغلق الحكايات الثلاث التى بدأت وتطورت دون نهاية فى الفصول الثلاثة الأولى، وبشكل خاص حكاية «آبل» و«آلما» (52). ويذكر «سيد سعيد» أن التركيب السردى فى فيلم «حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة» (إخراج: مدكور ثابت، 1972) * قد اعتمد على الأصوات المتعددة للشخصيات، حيث تتفاعل الشخصيات مع الأحداث وتتنوع رؤيتها للحقيقة الواحدة بظروف الشخصيات وتكوينها النفسى، حيث يقوم الرواة داخل العمل بعملية السرد الروائى، ويختلفون فى طبيعة تعليقاتهم تبعاً لطبيعة ارتباطهم بالحدث، كما يحدد مناطق السرد الرئيسية فى الفيلم وهم (منطقة الذات الساردة العليا - منطقة التورط - منطقة التعليقات «السرد الخارجى») (53).

وإذا كان «وليد سيف» يشير إلى أن فيلم «قلب الليل» لم يلتزم بأسلوب الرواية فى السرد من وجهة نظر موظف وزارة الأوقاف الذى يسرد له البطل قصة حياته، بل ألغى الشخصية تماماً، وبالتالى فقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جعلنا نتابع الأحداث من وجهة نظر محايدة، وفقاً للترتيب الزمنى لحياة جعفر الراوى منذ الطفولة وحتى الشيخوخة (54)، فإن «محمد حسن عبد الله» يرى «أن هذا الإلغاء كان فى خدمة التكوين النفسى الذى ظهر عليه جعفر فى مشهد النهاية، إذ ظهر على درجة من الهوس أو الجنون مع التصميم على معتقدة» (55).

وتركز الباحثة «فدوى ياقوت» فى جانب من رسالتها العلمية، على اختلاف شكل السرد بين فيلم «الرجل الذى فقد ظله» (إخراج: كمال الشيخ، 1968) والرواية المأخوذ عنها العمل، حيث أن الرواية إعتمدت فى سردها على شكل الراوى المتعدد التكرارى، الذى يتميز بمنحه مساحة سردية مستقلة لكل راو، يسرد فيها نفس الوقائع من وجهة نظره الخاصة، فى حين أن الفيلم يقوم على شكل السرد المتعدد التسلسلى، هذا بالإضافة إلى قيامه بتهميش الدور السردى الخاص بأحد الرواة الرئيسيين فى الرواية ألا وهو «محمد ناجى» فى مقابل زيادة وجهة النظر السردية الخاصة بشخصية «شوقى»، هذا بخلاف أنه جعل من «يوسف» راوياً مزدوج الوظيفة، فبالإضافة إلى وظيفته الأساسية كراوى درامى داخلى، يقوم «يوسف» أيضاً بوظيفة الراوى الإطارى الذى يفتتح ويختتم به الفيلم (56).

ويشير «محمود قاسم» إلى تقديم فيلم «السكرية» (إخراج: حسن الإمام، 1973) لشخصيات العمل، قد تم عن طريق المعلق، والذى يعرف المشاهد أهم المعلومات عن كل شخصية، فى مساحة زمنية غير قصيرة (57).

4- المرئيات السينمائية

بداية، يقرر «عبد التواب حماد» أن أهم المقومات السينمائية لأدب «نجيب محفوظ» يتمثل فى (دقة وصف المرئيات - التعبير البصرى عن المجردات - الإيحاء بالعناصر السمع - بصرية) (58). ويؤكد «ناجى فوزى» أن العلاقة بين المفردات المرئية للنص الأدبى «بداية ونهاية» ونظيرها من مفردات مرئية فى الفيلم السينمائى (إخراج: صلاح أبو سيف، 1960)، تصل إلى ذروتها فى ذلك المشهد الذى يدور فى مكتب الضابط رئيس نقطة شرطة «السكاكينى»، بين كل من «حسنين» ورئيس النقطة وهو يخبره أن شقيقته قد تم ضبطها فى أحد البيوت المشبوهة بتهمة الدعارة، فمن الواضح أن ثراء المفردات المرئية فى النص الأدبى كان مفتاحاً لهذا الثراء المرئى الذى يعبر عنه فنان الفيلم عن نفس الموقف الدرامى على الشاشة السينمائية، ويورد «ناجى فوزى» نص المشهد الموجود بالرواية، ثم يشير إلى أن الفيلم يقدم هذا الموقف من خلال عدد من اللقطات ذات المنظر الكبير جداً (B.c.u) التى تعبر عن رد فعل حسنين (59).

ويصف تعبير الفيلم عن وصف الأديب «نجيب محفوظ» لحالة الانبهار التى تنتاب «حسنين» بمجرد مشاهدته تلك الثريا الضخمة الثمينة التى تزين بهو سراى «أحمد بك يسرى» بالبلاغة المرئية، إذ يفتتح مشهد وصول «حسنين» إلى السراى بلقطة ذات منظر كبير جدًا لهذه الثريا وهى تملأ إطار الصورة تماماً، مع حركة دوران من آلة التصوير حول المحور البصرى لعدستها، مما ينشىء إنطباعاً بذلك الدوار الذى ينتاب «حسنين»، من جراء تأمله لهذه الثريا الضخمة (60).

أما بالنسبة للديكور، فإذا كان «أحمد طارق طلبة» يلقى الضوء على العلاقة بين وصف الأديب «نجيب محفوظ» وتصميم المناظر فى بعض الأعمال المأخوذة عن رواياته (61)، فإن «كمال رمزى» يشير إلى استيعاب المخرج «أشرف سمير» لروح الأديب «يوسف إدريس» عند تحويله لقصة (بيت من لحم) إلى فيلم سينمائى، قائلاً «فمثلاً يصف» يوسف إدريس الحجرة التى تسكنها المرأة والبنات الثلاث بقوله (على الرغم من ضيقها.. على الرغم من فقرها الشديد، مرتبة أنيقة، يشيع فيها جو البيت وتحفل بلمسات النساء الأربع) وبطريقة خلاقة، تجد هذه الملاحظة معادلها السينمائى، فى الأطباق والأكواب المغسولة، الموضوعة على مائدة نظيفة.. وصورة «رب الأسرة» الراحل، يعلوها شريط القماش الأسود، عند إحدى الزوايا، وتتعلق مسبحة الغائب على المسمار الذى يسند الصورة من أسفل.. فضلا عن بعض مشغولات النسيج، معلقة على جدران الحجرة» (62).

ويشيد «سمير فريد» بتصميم مصمم المناظر «مجدى ناشد» لديكور الشقة التى أسسها «عمر الحمزاوى» لوردة فى فيلم «الشحات» والذى يتفق مع وصف «نجيب محفوظ» لحالة البطل عند تأسيسة هذا المسكن «أنفق بلا حساب وكأنه يتخلص من ورم مالى أليم»(63).

المبحث الثالث: النتائج

تتعدد النتائج التى تتوصل إليها البحوث المنشورة وغير المنشورة، الخاصة بـ«العلاقة بين الأدب والسينما»، فعلى سبيل المثال، تقرر «مها أنور المشرى» أن «لكل من الأديب والسينمائى أدواته التى يعبر بها عن واقعه ويعيد تشكيل هذا الواقع ويختار منه ما يتلائم مع رغبته فى الكشف عن هذه الرؤية» (64).

وتؤكد «عزة حليم» أن الأديب يوافق على بيع انتاجه لتحويله إلى فيلم سينمائى لغرض من إثنين:

1- الوصول إلى جماهير السينما الغفيرة - بعد أن كان عمله محصوراً فى نطاق النخبة التى تقرأ - وأملاً فى اجتذاب بعضهم إلى قائمة الذين يقرأون الأدب، ويثبت ذلك ازدياد الاقبال على قراءة أعمال أخرى لنفس الأديب.

2- سعياً وراء الربح المادى، مع ملاحظة أن مبيعات الرواية الأدبية لا تزيد عن بضع آلاف قليلة - بغض النظر عن المستوى الفنى الذى سيظهر به العمل فى شكله النهائى، وحجتهم فى ذلك أن مسئوليتهم تقف عند حدود الكتاب المطبوع، أما الفيلم فهو مسئولية المخرج السينمائى(65).

ويوضح «وليد سيف» أن إنتاج أفلام مثل: «قلب الليل» و«وصمة عار» بما يغلب عليها من طابع ذهنى أصبح ممكناً فى التسعينيات، وذلك نتيجة لظهور جيل جديد من صناع السينما يهدفون إلى تقديم سينما عالية الفكر، وكذلك توافر الجمهور المثقف الذى تدرب على تلقى هذه النوعية من الأفلام، مشيراً إلى أن هناك عاملا له تأثيره فى غياب الروايات الذهنية لنجيب محفوظ عن السينما لفترة طويلة، وكذلك فى الفكر والمعنى الأساسى الواضح فى بعض الروايات وهو التغيير السريع للشروط الاجتماعية والتاريخية التى يعيشها المجتمع المصرى (66).

وتشير «دينا فؤاد» إلى أن إغفال أى من عناصر العمل الأدبى يؤدى إلى الخلل فى عملية الإعداد السينمائى، وذلك حين يحدث عدم فهم واستيعاب لرسالة النص الأدبى ومضمونه، أو التناول السطحى للنص الأدبى وإهمال مفاتيح أساسية فيه عند عملية الإعداد السينمائى (67).

ويذكر «عبد التواب حماد» أن السينما أستفادت بأغلب مناطق القوة والجاذبية السينمائية فى روايات «نجيب محفوظ»، وعرضتها بشكل يتراوح ما بين المطابقة شبه التامة أو التحوير البسيط، فاعتمد الفيلم فى نجاحه على قدرة مخرجه فى التعامل مع النص الأدبى، ومدى اقترابه منه، واقتفاء أثره، والأمانة فى استثمار خصائصه السينمائية التى احتوى عليها الأصل الروائى المطبوع (68).

ومن أهم النتائج التى توصلت إليها الباحثة «درية عبد الحق شرف الدين» (69):

1- إن الإسلوب السردى لفيلم «الحرام» (إخراج: بركات، 1965) قد بدا فى مستواه أقرب إلى المشاهد المثقف منه إلى المشاهد العادى، وكانت رواية «الحرام» تتطلب جهداً أكبر فى تطويع السرد الأدبى إلى سرد سينمائى يتسم بالبساطة المؤثرة حتى يتفق ذلك مع طبيعة تكوين وميول غالبية المشاهدين المصريين، ويختلف الباحث مع هذا الرأى، حيث أن هذا الاسلوب السردى قد استخدمته العديد من الأفلام المصرية مثل «من أجل إمرأة» (إخراج: كمال الشيخ، 1959)، كما أن المخرج لم يقدم الفيلم بإسلوب «وجهات النظر المتعددة» حتى يتهم بالتعالى على المشاهد، فالحكم على العمل قد تم على أساس علاقته بالجمهور وهو أمر مرفوض، ذلك أن بعض الأفلام قد حققت فشلاً تجارياً عند عرضها لأول مرة مثل فيلم «باب الحديد» (إخراج: يوسف شاهين، 1958)، والذى تجاوب الجمهور مع مضمونه الفكرى بعد عدة سنوات.

2- اتفق كل من فيلمى «الشوارع الخلفية» و«الباطنية» فى عدم الالتزام بالأصل الأدبى وهبوط المستوى الفنى، وقد بدا إعراض الجماهير عن الفيلم الأول لأسباب تتمثل فى عدم سلاسته، وغموض دوافع وتصرفات شخصياته، واهتزاز خطه السردى، ولم تستطع الإيحاءات الجنسية التى وردت كثيراً بالفيلم تحقيق عامل الجذب الجماهيرى، وقد قام «ناجى فوزى» بتفنيد هذا الرأى ضمن كتابه «كمال عطية / التعدد الإبداعى وعشق السينما»، حيث أشار إلى «أهميته التقنية» وما يتميز به الفيلم من إستخدام إستثنائى للمنظر الكبير (close up)، متسائلاً «لماذا لا يتم إعادة الكشف عنه تمهيداً لإعادة اكتشافه؟» (70).

## خـاتمة

من خلال البحث يبرز عدد من النقاط المتعلقة بموضوع الدراسة وهى:

1- يتصدر الأديب نجيب محفوظ قائمة الأدباء الذين تهتم بأعمالهم البحوث العلمية المنشورة وغير المنشورة، وهو ما يتضح من خلال العناوين الآتية (تصوير شخصيات نجيب محفوظ فى السينما - السينما فى أدب نجيب محفوظ - نجيب محفوظ وتحولات الحكاية - نجيب محفوظ على الشاشة /45-1988).

2- يتكرر نشر بعض البحوث أكثر من مرة، مثل البحث الخاص بالناقد «محمود قاسم» والمعنون باسم «النهايات بين الأفلام وأعمال محفوظ الأدبية»، حيث تم نشره فى كتاب (نجيب محفوظ فى السينما والتلفزيون) بالإضافة إلى العدد الرابع من دورية نجيب محفوظ والذى يحمل إسم (نجيب محفوظ والسينما).

3- تغفل البحوث المنشورة الإشارة إلى أساليب الإعداد السينمائى لروايات بعض الأدباء مثل (السقامات / يوسف السباعى)، (فى بيتنا رجل / إحسان عبد القدوس)، (دعاء الكروان / طه حسين)، (يوميات نائب فى الأرياف/ توفيق الحكيم)، (الرجل الذى فقد ظله / فتحى غانم)، ذلك أن المكتبة السينمائية فى حاجة إلى بحوث مطوله، تتناول علاقة الأدب بالسينما.

4- تتجاهل بعض المطبوعات السينمائية بعض الأفلام الخاصة بالأديب (موضع الدراسة)، مثل استبعاد كتاب (نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية) لفيلم «عصر الحب» (إخراج: حسن الإمام، 1986)، ولا تقدم مبرراً لهذا التجاهل مما يرجح غفلة الكاتب عنها؛ بما يشير إلى عدم الدقة المناسبة لتناول الموضوع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

**المراجع:**


1- سمير فريد: مخرجون وإتجاهات فى السينما المصرية (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق السينما، 2000) ص260

2- ناجي فوزى، د.: نشرات السينما فى مصر- إتجاهات نقدية (القاهرة، المركز القومى للسينما، 1996 ) ص ص 403: 409.

3- المرجع السابق، ص 397

4- سمير فريد: أدباء العالم والسينما (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 2008) ص ص 13 - 14

5- ناجي فوزى، د.: كمال عطية / التعدد الإبداعي وعشق السينما (القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، 2000 ) ص187.

6- سمير فريد: أدباء العالم والسينما، مرجع سابق، ص 19

7- دينا فؤاد كامل: الإعداد السينمائى للأدب - دراسة تطبيقية على نموذج من أعمال يوسف إدريس، رسالة ماجستير غير منشورة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم السيناريو، 1999) ص 131.

8- المرجع السابق، ص 132

9- سمير فريد: شكسبير كاتب السينما (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002) ص6 راجع أيضاً

10- نهاد صليحة، د.: فى الفن والأدب والحياة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 2009) ص 236.

11- ممدوح ثابت، د.: صناعة التشويق فى حرفية الكتابة للفيلم (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 2007) ص 88.

12- لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ترجمة: مصطفى محرم (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانى، 2003) ص 62

13- هاشم النحاس: نجيب محفوظ على الشاشة / 45 - 1988 (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990) ص ص 135 - 136

14- دينا فؤاد كامل: الإعداد السينمائى للأدب - دراسة تطبيقية على نموذج من أعمال يوسف إدريس، مرجع سابق، ص ص 199 - 202

15- محمود قاسم: نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق السينما، 2011) ص 128

16- حسن عطية، د.: نجيب محفوظ فى السينما المكسيكية (الاسكندرية، مكتبة الإسكندرية، ديسمبر 2002) ص 64 تم ضبط تاريخ نشر كتاب نجيب محفوظ فى السينما المكسيكية عن طريق الإطلاع على كتاب مجموعة باحثين: شكسبير بين السينما والبالية (الإسكندرية، مكتبة الإسكندرية، أبريل 2003 ) ص 123

17- دينا فؤاد كامل: الإعداد السينمائى للأدب - دراسة تطبيقية على نموذج من أعمال يوسف إدريس، مرجع سابق، ص ص 270: 276

18- نهاد إبراهيم، د.: توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق السينما ، 2006 ) ص ص 138- 139.

* يتضمن الشريط السينمائى المعنون باسم «حكاية وراء كل باب» (إخراج: سعيد مرزوق، 1979)، أربعة أفلام قصيرة، تقوم ببطولتها الممثلة (فاتن حمامة)، وهم («موقف مجنون» - «أريد أن أقتل» - «ضيف على العشاء» - «النائبة المحترمة»).

19- محمود قاسم: نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية، مرجع سابق، ص 137 راجع أيضاً

20 - محمود قاسم: النهايات بين الأفلام وأعمال محفوظ الأدبية، بحث منشور ضمن كتاب: - نجيب محفوظ فى السينما والتلفزيون، إعداد: - هاشم النحاس (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2011) ص193.

21- النهايات بين الرواية والفيلم / نموذج نجيب محفوظ، بحث منشور فى دورية نجيب محفوظ، العدد4 / نجيب محفوظ والسينما (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة - مركز نجيب محفوظ، ديسمبر 2011) ص 93

22- محمود قاسم: نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية، مرجع سابق، ص 243

23- سمير فريد: أدباء مصر والسينما (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 1999) ص 73.

24- درية عبد الحق شرف الدين: الرواية الأدبية فى السينما المصرية - دراسة تحليلية بالتطبيق على نماذج من الأفلام المصرية، رسالة ماجستيرغير منشورة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالى للنقد الفنى، 1986) ص111.

* تجدر الإشارة إلى أن الباحثة قد أخطأت عند سردها لتفاصيل نهاية العمل حين أكدت أن الفيلم يعرض فى النهاية لمظاهرة جديدة يواصل فيها الطلبة الهتاف، على الرغم من أن الفيلم يقدم زملاء «سعد» وهم يحملونه عقب استشهاده.

25- هاشم النحاس: نجيب محفوظ على الشاشة / 45 - 1988، مرجع سابق، ص 140

26- دينا فؤاد كامل: الإعداد السينمائى للأدب - دراسة تطبيقية على نموذج من أعمال يوسف إدريس، مرجع سابق، ص 248

27 - عزة حليم الشربينى: دور المونتاج فى تكثيف الرؤية السينمائية للأعمال الأدبية / دراسة تحليلية على بعض الأفلام المصرية (1952-1987)، رسالة دكتوراة غير منشورة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم المونتاج، 1991) ص 220.

28 - هاشم النحاس: نجيب محفوظ على الشاشة / 45 - 1988، مرجع سابق، ص ص 142- 143

29- عزة حليم الشربينى: المرجع السابق، ص 173: 290

30- محمود قاسم: نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية، مرجع سابق، ص153

31 - سمير فريد: نجيب محفوظ والسينما (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب الثقافة الجديدة 3، ديسمبر 1990) ص62

32 - عزة حليم الشربينى: المرجع السابق، ص 172: 291

33 - محمود قاسم: نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية، مرجع سابق، ص105

34 - هاشم النحاس: نجيب محفوظ على الشاشة / 45 - 1988، مرجع سابق، ص 137

35 - سمير فريد: نجيب محفوظ والسينما، مرجع سابق، ص 62

36 - وليد سيف: عالم نجيب محفوظ السينمائى (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق السينما، أغسطس 2001) ص 81

37 - هاشم النحاس: نجيب محفوظ على الشاشة / 45 - 1988، مرجع سابق، ص 141

38 - شريف صالح: نجيب محفوظ وتحولات الحكاية (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ط1، 2011) ص ص 120: 123.

39 - دينا فؤاد كامل: الإعداد السينمائى للأدب - دراسة تطبيقية على نموذج من أعمال يوسف إدريس، مرجع سابق، ص ص 220 - 256

40 - كمال رمزى: المصادر الروائية فى الأفلام المصرية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 ) ص ص 184 - 185

41 - ناجي فوزى، د.: الطفولة فى السينما المصرية (القاهرة، المجلس الأعلى لثقافة، 2009) ص 178 - 180

42- ناجي فوزى، د.: قراءات خاصة فى مرئيات السينما المصرية (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002) ص ص 175 - 176

43- أميرة إسماعيل الجوهرى، د.: تصوير شخصيات نجيب محفوظ فى السينما، رسالة دكتوراة غير منشورة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالى للنقد الفنى، 1993) ص ص 196 – 197

44 - كمال رمزى: المصادر الروائية فى الأفلام المصرية، مرجع سابق، ص ص 89 - 90

45 - محمود قاسم: السينما والأدب فى مصر 1927 - 2000 (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 1999) ص 162

46 - نفسه : نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية ، مرجع سابق ،ص82

47 - إسماعيل ولى الدين : القاتل والمقتول (القاهرة، دار أخبار اليوم، سلسلة كتاب اليوم، 1983) ص 116

48 - سلوى بكير محمود رسمى: المونتاج الصياغة النهائية للفيلم السينمائى / دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراة غير منشورة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم المونتاج، 1996) ص69

49 - سمير سيف، د.: إخراج أفلام الحركة / تجربتى فى السينما المصرية (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق السينما، يناير 2003 ) ص 38.

50- نهاد إبراهيم، د.: توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما، مرجع سابق، ص ص 54 -55

51 - هاشم النحاس: نجيب محفوظ على الشاشة / 45 - 1988، مرجع سابق، ص 240

52- حسن عطية، د.: نجيب محفوظ فى السينما المكسيكية، مرجع سابق، ص ص 101 - 102

53- سيد سعيد: ممدوح ثابت فى الوصل والفصل / فى حكاية الصورة والأصل، بحث منشور ضمن كتاب: - إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 2005 ) ص ص 259 : 263.

* الفيلم هو ثالث أجزاء فيلم « صور ممنوعة»، وقام بكتابة السيناريو له المخرج ممدوح ثابت عن قصة «صورة» لنجيب محفوظ، وقام بإخراج الفيلمين الآخرين (محمد عبد العزيز - أشرف فهمى)

54- وليد سيف: عالم نجيب محفوظ السينمائى، مرجع سابق، ص ص 75:78

55- محمد حسن عبد الله: اللعب على الذاكرة / رواية «قلب الليل» بين النص والعرض السينمائى، بحث منشور فى دورية نجيب محفوظ، العدد4 / نجيب محفوظ والسينما (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة - مركز نجيب محفوظ، ديسمبر 2011) ص 153.

56- فدوى ياقوت: تعدد أصوات الراوى فى سيناريو الفيلم السينمائى، رسالة ماجستير غير منشورة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم السيناريو، 2006) ص170.

57 - محمود قاسم: نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية، مرجع سابق، ص 113

58- عبد التواب حماد، د.: السينما فى أدب نجيب محفوظ (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق السينما، أغسطس 2003) ص ص 31: 60.

59- ناجي فوزى، د.: قراءات خاصة فى مرئيات السينما المصرية، مرجع سابق، ص ص 42-41

60- المرجع السابق، ص 26

61- أحمد طارق طلبة محمد: المعادل السينمائى للحارة فى أدب نجيب محفوظ، رسالة ماجستير غير منشورة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم الديكور، 1994) ص ص 61: 98

62- كمال رمزى: المصادر الروائية فى الأفلام المصرية، مرجع سابق، ص ص 164 – 165

63- سمير فريد: نجيب محفوظ والسينما، مرجع سابق، ص49

64- مها أنور المشرى، د.: الرمز فى الأفلام السينمائية المأخوذة عن أعمال أدبية وتأثرة بالمتغيرات السياسية والإجتماعية / دراسة تحليلية فى الفترة من 1967 - 1981، رسالة دكتوراة غير منشورة (القاهرة:أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، 1996) ص/ أ.

65- عزة حليم الشربينى: دور المونتاج فى تكثيف الرؤية السينمائية للأعمال الأدبية / دراسة تحليلية على بعض الأفلام المصرية (1952-1987)، مرجع سابق، ص 311

66- وليد سيف: عالم نجيب محفوظ السينمائى، مرجع سابق، ص 110

67 - دينا فؤاد كامل: الإعداد السينمائى للأدب - دراسة تطبيقية على نموذج من أعمال يوسف إدريس، مرجع سابق، ص/ و.

68- عبد التواب حماد، د.: السينما فى أدب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص220

69 - درية عبد الحق شرف الدين: الرواية الأدبية فى السينما المصرية - دراسة تحليلية بالتطبيق على نماذج من الأفلام المصرية، مرجع سابق، ص 169

70- ناجي فوزى، د.: كمال عطية / التعدد الإبداعي وعشق السينما، مرجع سابق، ص 346.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# الأدب كأحد مصادر الفيلم السينمائي

محمد أحمد خضر - القاهرة - مصر

مقدمة:
نعلم أن للفيلم السينمائي مصادر متعددة، منها الأحداث الواقعية، وهي كل ما يقع حولنا مثل الحروب، الثورات، الجرائم، الأحداث الشخصية مثل العلاقات العاطفية والخلافات الزوجية ولعل أشهرها الثلاثي المقدس «الزوج والزوجة والعشيق».

ومن المصادر الهامة للفن السينمائي الأدب بكل أنواعه «مسرحية، رواية، قصة قصيرة»، والأدب هو أحد أهم مصادر الفيلم السينمائي، فنذكر فيلم «شفرة دافنشي عن رواية تأليف دان براون» وفيلم «ذهب مع الريح عن رواية تأليف مارجريت ميتشل» وفيلم «عطر» عن رواية من تأليف «باتريك زوسكيند» هذا على مستوى السينما العالمية.

أما بالنسبة للسينما العربية فنجد أفلام «الأيدي الناعمة» عن مسرحية بنفس الإسم للأديب توفيق الحكيم، وفيلم «رد قلبي» عن رواية للأديب يوسف السباعي، وفيلم «واإسلاماه» عن رواية الأديب علي أحمد باكثير و«الأرض» رائعة الأديب عبد الرحمن الشرقاوي...

والكثير مما لا يسع المجال لذكره هنا، وقد ذكرنا تلك الأفلام على سبيل المثال لا الحصر، ولقاؤنا اليوم سيكون مع أكثر الأدباء الذين تناولت السينما أعماله الأدبية، ولا أظنني هنا أحتاج إلى ذكر إسمه فأسمعكم أصدقائي تسبقونني بذكر إسمه، فمن منا لا يذكر «السمان والخريف»، «ميرامار»، «الطريق»، «قلب الليل»، «الحرافيش»، «ثرثرة فوق النيل»، «الكرنك» و«الثلاثية (بين القصرين – قصر الشوق – السكرية)».

أديبنا اليوم هو أديب نوبل «نجيب محفوظ»، سنقدمه من خلال عرضنا لكتاب أعتبره من كنوز المكتبة السينمائية وهو كتاب «عالم نجيب محفوظ» كأديب وسينمائي والذي قدم لنا عمل «نجيب محفوظ» السينمائي ك«سيناريست» وعمله كمدير للرقابة على المصنفات الفنية، مدير عام لمؤسسة دعم السينما، مستشار للمؤسسة العامة للسينما والإذاعة والتلفزيون، ثم رئيس مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما (1966-1971)» وبرغم توليه لإدارة هذه المؤسسات إلا أنه لم يتدخل في إختيار أحد أعماله الأدبية ليتم إنتاجها سينمائياً، وكذلك بالنسبة لإخراج أي عمل من أعماله، فقد كان يترك العمل للمخرج ليتولى عمله بالشكل السينمائي الذي يناسبه، ولم يقم بالعمل كسيناريست لأي قصة أو رواية من أعماله عند تقديمها سينمائيا.

وهذا عرضي للكتاب القيم:
**«عالم نجيب محفوظ السينمائي»**
**للكاتب والناقد السينمائي**
د. وليد سيف

يقدم لنا هذا الكتاب، الأديب «نجيب محفوظ» وعلاقته بالسينما، التي قدمت أول سيناريو له عام1947وهو فيلم «المنتقم»، ومنذ ذلك التاريخ وحتى وقت صدور الكتاب عام 2001 قدم للسينما 34 سيناريو لكتاب آخرين، وقد شغل العديد من المناصب السينمائية الهامة، ومن رواياته التي قدمت للسينما «بداية ونهاية»، «خان الخليلي» و«القاهرة30»، ومن سيناريوهاته «المنتقم»، «مغامرات عنتر وعبلة»، «الفتوة» و«شباب امرأة» وأديبنا يترك الأمر كله لصانع الفيلم ولا يتدخل فيه.

**الفيلم بين الرواية والقصة السينمائية**

- حين يتم تقديم قصة للسينما فذلك أسهل من تحويل الرواية لفيلم سينمائي، حيث يترك الأمر لإبداع السينمائي، أما الرواية فصعوبتها تكمن في تعدد شخصياتها وأحداثها مما يجعل السيناريست يضطر لحذف بعض من الأحداث والشخصيات، مع الإستفادة من النسيج الأساسي المكون للرواية عند تحويلها لفيلم.

**نجيب محفوظ والوسائط المختلفة**

-وقد قدم المسرح تجربة لرواية «بين القصرين»، إلا أنها كانت غير مناسبة لأن روايات «نجيب محفوظ» لا تناسب المسرح لكثرة أماكن أحداثها وتعدد الشخصيات، في حين أن المسرح محدود في المناظر والأحداث والشخصيات.

-أما الإذاعة فقد قدمت لنا من أعمال نجيب محفوظ ما يتفق مع شكل المسلسل الإذاعي، من أحداث كثيرة وفترات زمنية متعددة وطابع ملحمي، مثل «الحرافيش» و«حكايات حارتنا» وهذه الأعمال يستحيل تقديمها في عمل سينمائي واحد.

- أما بالنسبة للتلفزيون فيرجع سبب عدم ارتفاع مستوى الأعمال التليفزيونية للرقابة الشديدة على هذا الجهاز في كل أنحاء العالم. ونظراً لأن روايات نجيب محفوظ تضم فكرا تقدميا فيما تطرحه من قضايا تتعلق بالدين والسياسة والفلسفة، ولذلك كان من الصعب تقديمها بشكل ينافس تقديمها في السينما أو حتى يقاربه. مع الأخذ في الإعتبار أن السينما لم تقدم الروايات الثلاث التاريخية لنجيب محفوظ وذلك لارتفاع تكاليف الإنتاج السينمائي التاريخي.

مع ظهور السينما عام 1895، لم يتصور صناع هذا الفن أنه سيصبح فنا له قواعد وأسس ونظريات.

ففي البداية تم تصوير المسرحيات المعروضة، ولكنها أصبحت غير جذابة للجمهور، وهكذا تم التأكد من أن قاعة المسرح هي المكان الأنسب لها. ومع ظهور رواد سينمائيين مثل «شارلي شابلن» و«جريفيث» وتوظيفهم للكادر السينمائي والمونتاج، ظهرت الحاجة إلى اللجوء إلى الرواية، ولأن الرواية تتضمن أفكارا صعبة التنفيذ، إجتهد الفنان السينمائي في توضيح ما تضمنه الرواية من أفكار، بشكل سينمائي عن طريق كاتب السيناريو، وتعددت أنواع الأفلام السينمائية كالوثائقية بجانب الأفلام الروائية.

وتطور النقد السينمائي، وكان له دوره مثله مثل النقد الأدبي للرواية.

وبرغم التطور الذي شهدته صناعة السينما، ووجود نصوص تعد خصيصا للسينما، إلا أن مبدعي السينما لم يتوقفوا عن الاستعانة بالأعمال الأدبية، وحتى أفلام السينما الأمريكية بتقنياتها الحديثة لم تتوقف عن الإستعانة بقصص الخيال العلمي الأدبية.

والأوسكار تخصص إحدى جوائزها لسيناريو مأخوذ عن نص أدبي، كما أن السينما الأمريكية تعتمد على النصوص الأدبية التي تحقق نجاحا تجاريا.

وقد اعتمدت السينما المصرية في بداية إنتاجها على الأعمال المسرحية الناجحة في مصر، خصوصا أن نجوم المسرح كانوا هم أنفسهم نجوم السينما مثل «يوسف بك وهبي» و«نجيب الريحاني» و«علي الكسار»، ونصوص مسرحهم مأخوذة من المسرح العالمي وبالأخص المسرح الفرنسي، وقام بتمصيرها كتاب مبدعون مثل «بديع خيري» و«أبو السعود الإبياري» وهم أنفسهم الذين قدموها للسينما.

ملصق فيلم ميرامار

وقد استطاعت السينما المصرية تحقيق خبرة طويلة في تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام، بداية من فيلم «زينب» الصامت المأخوذ عن رواية للأديب محمد حسين هيكل.

ومع تطور صناعة السينما المصرية أصبح هناك

شبه رفض لاستمرار عملية التمصير، وأصبح هناك اتجاه للإعتماد على المبدعين المصريين. ومع ذلك لم يستطع السينمائيون المصريون التخلص تماما من استخدام الأعمال الأدبية في أفلامهم، وحتى «يوسف شاهين» الذي اشتهر بأنه يسعي لتقديم سينما خالصة قدم لنا فيلم الأرض ل «عبد الرحمن الشرقاوي» و«اليوم السادس» لأندريه شديد.

ويعتبر أديبنا «نجيب محفوظ» أكثر روائي قدمت السينما أعماله، حيث قدمت السينما المصرية 27 فيلما عن 19رواية له. وقد كانت السينما تقدم روايات نجيب محفوظ بشكل يناسب الحالة السائدة في المجتمع.

- فمع «ميرامار» نجدها مناسبة تماما للعرض بعد النكسة، حيث قدمت تحليلا إجتماعيا ونفسيا لشخصيات بعد الثورة.
- وكذلك فمع محاربة مراكز القوي، ظهر فيلم «الكرنك» والذى حقق نجاحاً ساحقاً.
- ومع موجة العنف فى السينما العالمية، قدمت السينما المصرية أفلام (الفتوات والحرافيش).
- كذلك قدمت لنا السينما روايات «بداية ونهاية» و«زقاق المدق» كنقد لفترة ما قبل الثورة.
- وقدمت لنا أيضا «السمان والخريف» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار»، نقداً لما بعد الثورة.

وبرغم أن هذه الأعمال قد تبدو متباينة الاتجاهات إلا أن أديبنا كان يعكس واقع المجتمع، والنجاح أو الفساد فيه.

وفي الستينيات وهى أكثر فترة إبداعية، قدمت السينما أعمال عديدة لأديبنا مع مخرجين متميزين محترفين مثل:
- «صلاح أبو سيف» - «عاطف سالم» - «كمال الشيخ»
- «حسن الأمام» و«حسام الدين مصطفي».

وبالرغم من هذا إلا أن هناك رأيا يقول إنه بالرغم من أن تلك الأفلام نجحت بشكل كبير إلا أنها لم تنقل النص الروائي بأمانة تامة.

- وفي الفترة من عام 1968 حتى عام 1975 نلاحظ أنه تم إنتاج مجموعة ضخمة من أعمال أديبنا (8 أعمال)، وتتميز هذه الأعمال بعدم وجود فارق زمني كبير بين تاريخ إنتاج كل منها والآخر. كذلك نجد أهمية البعد السياسي. وخرجت هذه المجموعة عن المألوف في السينما المصرية من حيث الشكل والمضمون، متماشية مع موجة الأفلام الجادة. وهذه الأفلام علامات هامة في تاريخ السينما.
- وفي الفترة من 1975 حتى 1985 قدمت السينما قصصه القصيرة، إلا أنها عادت لرواياته بعد ذلك، لكنها لم تكن على المستوى المطلوب فنيا، سواء بعض الأعمال مثل أفلام: «الجوع» و«وصمة عار» و«قلب الليل» و«أصدقاء الشيطان» و«التوت والنبوت» و«المطارد».

**الرواية الاجتماعية النقدية من 1944-1957**

«خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بداية ونهاية»، «بين القصرين»، «قصر الشوق»، «السكرية»، «السراب»، وكل هذه الأفلام تنقد الواقع الإجتماعي، عدا «السراب» الذي يناقش مسألة نفسية، وبرغم أن الفيلم يناقش قضية غير مطروحة في السينما المصرية، إلا أنه أظهر البطل بنوع من السخرية منه على عكس الرواية.

نجيب محفوظ

أما «الثلاثية» فقد قدمت قيمة عالية، إلا أن المخرج حسن الإمام أخفق فيها عدا «السكرية» التي تعتبر أعلاهم، أما «خان الخليلي» فقد أثر المكان تأثير واضحا على العمل ككل.

**الفترة من 1961-1967**

بعد رواية «أولاد حارتنا»، إتجه أديبنا إلى فلسفة الوجود لأفراد بعينهم ألقوا خارج الحياة العامة، مثل «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» و«الطريق» و«الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» ولعل «ثرثرة فوق النيل» تعد أنجحهم سينمائيا، لما تقدمه من جو مرح والكثير من الإثارة الجنسية.

**الفترة من 1972-2001**

- من 1972-1975 هي مرحلة العودة للواقعية على مستوى جديد «الكرنك» و«المرايا» و«حضرة المحترم» حيث نجد أن المواطن عنده شعور بوجوده وتأثيره في المجتمع.
- وما بين سنتي 1975و2001 تنوع الأسلوب، وإن إشترك معظمها في المضمون، وهو شعور الشخصيات بحقها في تحديد مصير الوطن، «قلب الليل» و«الباقي من الزمن ساعة» و«قشتمر»، وتشترك «الحب تحت المطر» و«الكرنك» في تقديم ما نعانيه من ضغوط ومشاكل. أما «الحرافيش» و«عصر الحب» و«قلب الليل» فتشترك في تقديمها لتعاقب أجيال، وتبدأ من بدايات القرن العشرين متتبعة مصير الشخصيات.

**- الرواية عند تقديمها سينمائياً تضطر كاتب السيناريو للتالي:**

- الإختزال: لأن الرواية غير ملتزمة بزمن عرض، عكس الفيلم الذي يلتزم بمدة عرض.
- الإضافة: وذلك لاحتياج الفيلم بالإحتفاظ بالشكل المترابط، لأنه نتيجة عملية الاختزال قد يفكك العمل كله.
- إعادة البناء: وهو نتيجة للعمليتين السابقتان وقد يحدث فيه تغيير شكل البناء الدرامي، إلا أن هذه العملية قد تبتعد بالشكل الدرامي عن النص الأصلي.

* وفي العمل الدرامي هناك الحبكة والصراع والشخصيات، والتي يعتمد عليها تماما في فن الرواية والفن السينمائي، ولكن هناك عناصر تختص بكل فن على حدة:

- الرواية: اللغة -وجهة النظر- الخيال في الرواية.
- السينما: لغة الصورة - أسلوب القطع - الخدع السينمائية - الموسيقي التصويرية - المكساج.

وبذلك نجد أن تحويل رواية إلى فيلم سينمائي عملية شاقة جداً لاختلاف أسلوب كل فن.

**السينما المصرية:**

- الإنتاج: بإستثناء فترة القطاع العام، لا توجد بمصر مؤسسات سينمائية مثل أمريكا. والإنتاج مغامرة كبيرة وظروف الإنتاج تحد من الإبداع. إلا أن هناك استثناءات.
- التوزيع: الفيلم المصري له سوق كبيرة، ولا توفر له ميزانية كبيرة، ولا يستطيع حماية نفسه من السرقة، فنضطر لبيعه بأرخص الأسعار فمشكلة التوزيع تجعل كاتب السيناريو يعلم أنه يخاطب 200 مليون عربي وعليه أن يسعى لإرضاء كل الأذواق مع مراعاة محاذير الرقابة في كل بلد.
- الرقابة على السينما: الحرية المتاحة للكتاب أكثر من المتاحة للفيلم لاتساع مجال جمهورالسينما وخطورة تأثيره.
- الجمهور: يختلف من فترة إلى أخري وهى مشكلة تزداد صعوبة من جيل إلى جيل، والجمهور المقصود هنا هو الجمهور الذي يذهب لدور العرض.

**نماذج من أعمال أديبنا التى قدمت سينمائياً**

**«خان الخليلي»**

رواية «خان الخليلي»، العمل السابع لأديبنا وأحداث الرواية تدور عام 1941، وصدرت عام 1946 وهي صورة للواقع الاجتماعي والسياسي، لكنها طرح فلسفي لفكرة الحياة والموت.

تبدأ بانتقال (أحمد عاكف) موظف متقدم في العمر مع أمه وأبيه إلى حي خان الخليلي هربا من غارات الألمان التي تأثر بها حيهم السكاكيني، أملا ألا تهاجم الغارات حي خان الخليلي المجاور للحسين والمليئة بالمساجد، ويخفق قلبه لحب جارته ويرغب بالزواج بها رغم الفارق في السن، حيث يلاحظ منها علامات القبول دون أن يصارحها بحبه لخجله الشديد وفقدانه الثقة في ذاته وإنغلاقه على نفسه في القراءة التي تعوضه عن عدم مواصلته التعليم، ولكن شقيقه الأصغر يأتي ليقيم معهم، و تقع في حبه الفتاة ويتخلى (أحمد) عن حبيبته مرغماً. ولكن الحبيب الذي اعتاد على السهر والمغامرات يصاب بأزمة ربوية كان يصعب العلاج منها، ويموت وتتشاءم الأسرة وتنتقل إلى مكان أخر.

ويحرص أديبنا في أول جمل الرواية أن يحدد الشهر والساعة والتاريخ، حيث أصبحت رواياته تشكل مرجعا تاريخيا هاما يطل منه المواطن العادى على ماضيه القديم والحديث، ويتشكل وعيه به من خلالها سواء عن طريق القراءة أو مشاهدة الأفلام.

تم إنتاج الفيلم وعرضه عام 1966، من إنتاج مؤسسة السينما التي كان محفوظ رئيسها في تلك الفترة. وكان مثل هذا الفيلم من الصعب إنتاجه في تلك الفترة. وكانت الرواية تعد من الماضي ولولا القطاع العام لكان يستحيل إنتاج الرواية سينمائيا والفيلم جمع ألمع نجوم السينما في ذلك الوقت. ولم يحصل الفيلم على أية جوائز، ويقول محفوظ أنه لم يختره، ولو كان له الخيار لقام باختيار «السمان والخريف» لأنها رؤية تقدمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

**ميرامار**

تقدم عرض لشرائح مختلفة من المجتمع فترة ما بعد الثورة فشخصية «زهرة» ترمز إلى «مصر» الباحثة عن سند وحب واستقرار وسعادة و كل شخصيات الرواية تحاول استغلال «زهرة»، كل بطريقته، بإستثناء «عامر وجدى»، الذى يمثل لنا المحب لوطنه المخلص له.

**قلب الليل**

تتناول شخصية «جعفر الراوى» الذي مر بكل المراحل والتغيرات، والذي يعبر عن بحث الإنسان عن ذاته في محاولة للوصول لحقيقة وهدف وجوده.

**الطريق**

وهي بحث صابر عن أبيه «سيد الرحيمي»، الذي لا يعرفه أو كما قال عنه الكتاب البحث عن «الرب-الله-أبانا الذي في السموات»، ليعرف حقيقة وجوده وهو بحث الإنسان الدائم عن ذاته وحقيقة وجوده.

**رأيي في الكتاب**

قدم لنا الكتاب معلومات قيمة عن قيمة فكرية عالية، وهو الأديب «نجيب محفوظ». وقدم لنا أعماله السينمائية وأفرد صفحات لمناقشة بعضها. كذلك شرح بالتفصيل العلاقة بين الأدب والسينما ومراحل تحويل الرواية الأدبية إلى عمل سينمائي، والصعوبات التي تواجهها في ذلك. كذلك ألقى الضوء على عمل الأديب الراحل في مؤسسة السينما، والتي قد لا يعرفها الكثير وهو كتاب زاخر بالمعلومات القيمة بأسلوب سهل مبسط يجعل المتخصص وغير المتخصص في الأدب والسينما يهتم بقراءته بنهم.

# أقلام تُخرج أفلاما (حول تجربة الإخراج السينمائي لدى بعض الكتاب)

■ **السعيد كرماص**

بدأت تجربة استعمال السينما كشكل من أشكال التعبير الأدبي مع حركة السورياليين. وقد أفرزت جملة من الأعمال، أصبحت علامة من علامات هذه الحركة، التي من أهم أسمائها لويس بونويل Luis Bunuel.

لكن، للتذكير فقط، يجب الاعتراف بأن من الأوائل الذين رحبوا واستحسنوا فن الفوتوغرافيا وبعدها بأزيد من سبعين عاما السينما هم الأدباء من كتاب وشعراء1.

كذلك اعتبر الفن السابع منذ بداياته الأولى عالم الأدب -خصوصا الروائي منه- مصدرا من مصادر الإلهام والاقتباس، والدليل على ذلك وجود أعمال أدبية اقتبست -ومازالت- غير ما مرة إلى السينما. بالمقابل، نجد أدباء تعاطوا للإخراج السينمائي في لحظة من اللحظات، بصموا خلالها مجال الفن السابع بعملهم الذي لم يكتب له النجاح غالبا، في حين نجد مجموعة أغنت بأعمالها -وما زالت- التجربة الإبداعية السينمائية.

وباختصار، يمكن إيجاز هذه المساهمة أو حصرها في ثلاثة مجموعات: جيل الرواد، من الكتاب المخرجين الذين أبدعوا في الفن السابع كما أبدعوا في الأدب، كتاب خاضوا تجارب فاشلة في الإخراج ثم غادروا أو عادوا إلى مجالهم الأصلي، وكتاب الجيل الجديد الذين مازالوا يتحفون مجال السينما بين الفينة والأخرى.

يرى معظم نقاد ومؤرخي الفن السابع أن جون فيكو (Jean Vigo) من الرواد الأوائل الذين تعاطوا للفن السابع كمخرجين، ولا أدل على ذلك فيلمه «نقطة السلوك: صفر» (Zéro de conduite) الذي تم إنجازه سنة 1993.

إذ بالرغم من رحيل الكاتب والسينمائي جون فيكو المبكر (مات عن سن 29)، فإنه أثر كثيرا في الجيل الموالي، بل إلى اليوم، إذ تعتبر أفلام ك «الأربعمائة جلدة» (Les 400 coups) و«الأخطاء الإملائية» (Les fautesd'orthographe) من ورثة هذا الفيلم - التحفة.

هناك أيضا أسماء لامعة في الأدب تناولت السينما كشكل جمالي تعبيري كمارسيل بانيول Pagnol وجون كوكتو Jean Cocteau في ثلاثينيات القرن العشرين.

هذا وقد أتحف مجال الفن السابع، الروائي والشاعر والرسام جون كوكتو بأعمال جميلة ومعبرة كفيلم «الجميلة والوحش» (La belle et la bête) - إنتاج سنة 1945 - الذي اعتبر بحق قمة في الإبداع في مجال الفن السابع. إذ مازال يثير إعجاب

ملصق فيلم «الحسناء والوحش» لجون كوكتو

المشاهدين من جميع الأعمار إلى اليوم، لا لشيء إلا لأن مخرجه وظف فيه الخيال والكلمات الشاعرة، ولو أن القصة ليست من تأليفه!

أما مارسيل بانيول الذي سبق كوكتو للإخراج بما يقرب العقد من الزمان، فقد أخرج أفلاما إجتماعية جميلة نذكر منها فيلمه: «زوجة الخباز» - إنتاج سنة 1938 - (La femme du bolanger)، ويتناول موضوع الفيلم دور المرأة الأساسي في إنقاذ الخباز من الضياع، لكنه يرفض في داخله الاعتراف لها، إلى أن تقرر هي مغادرته.

وخلافا لكوكتو وبانيول اللذان أخرجا عدة أفلام للسينما، نجد الكاتب الشهير جون جيونو Jean giono يكتفي بإخراج فيلم وحيد ويتيم، لكن رائع - هو فيلم «كريزوس» (Crésus)، حيث يلعب الممثل الفكاهي الكبير فرنانديل أفضل أدواره الغير فكاهية، وقد أنتج سنة 1960، وكان عمر الكاتب جيونو ساعتها يناهز 65 سنة.

غير أن مساهمة الكاتب الروائي ألان روب غرييي في مجال الإخراج السينمائي، كان لها طعم خاص لكونه -ككاتب ومنظر للرواية الجديدة- أصبغ عمله السينمائي بنكهة خاصة يغلب عليه طابع الرغبة في التجريب، وقد ظل وفيا لهذا المبدإ حتى وفاته سنة 2008، أي بعد إخراجه لفيلم «غراديفا تناديكم» (إنتاج سنة 2007) C'est Gradiva qui vous appelle، وقبلها ب 44 سنة أخرج فيلم «الخالدة» Limmortelle، ونال به جائزة لويس دولوك Luis Delluc، في نفس السنة.

وإذا كانت هذه المجموعة قد خاضت غمار الإخراج السينمائي ونجحت في الرهان، فإن كُتابا آخرين دخلوا هذا الغمار وفشلوا فشلا ذريعا، ونخص منهم على سبيل الذكر:

الكاتبة مارغريت دورا Margarite Duras خصوصا فيلمها لسنة 1977 بعنوان «الشاحنة» (Le camoin)، حيث يتابع المتفرج بتقنية الصوت الخارجي Voix off كاتبته (مارغريت نفسها) تقرأ سيناريو على ممثل (صوت جرار دو بارديو)، في حين لايرى هذا المتفرج شيئا على الشاشة من شأنه الربط بين القراءة والصورة المُشاهدة. لدرجة أن بعض النقاد نصحوا رواد السينما بقراءة رواياتها بدل مشاهدة أفلامها.

لستيفان كينغ، الكاتب المشهور برواياته المشوقة، ججربة مريرة في الإخراج السينمائي بفيلم -Maximum dverdrive، إنتاج سنة 1986، الذي تعمد إخراجه عن تحد للمخرجين جون كاربينتر عن فيلمه «كريستين»، المقتبس عن رواية بنفس العنوان، وستانلي كوبريك بفيلمه «شايننين» (Shining) عن رواية لكينغ بنفس العنوان أيضا.

لكن النتيجة كانت عكسية، حيث تيقن كينغ أن مجال إبداعه الحقيقي هو الكتابة بالقلم وليس بالكاميرا، إلا أنه لم يتوقف عن كتابة السيناريو.

ظاهرة فرنسا «الثقافية» يمكن اختزالها في شخصية برنار هنري ليفي واختصارا: B.H.L، فبالإضافة إلى ممارسة الكتابة الفلسفية والأدبية، أنتج وأخرج مجموعة من الأفلام الوثائقية والخيالية، نذكر منها فيلمه المثير للاشمئزاز الفني «النهار والليل» (Le jour et la nuit)، إنتاج سنة 1996، لدرجة أنه سُحب من دور العرض أياما بعد تقديمه للجمهور.

غير أن هذا لم يمنع كتابا آخرين من الجيل الجديد من الدخول في تجربة الإخراج السينمائي.

وإذ يصعب حصرهم في هذا الموجز، يمكن ذكر بعضهم ونخص بالأساس:

- كريستوفر هونوي وفيلمه «في باريس» (Dans Paris)، إنتاج سنة 2006.

- ميشيل هويلباك وفيلمه «إمكانية جزيرة» La possibilité d'une île (2008).

وتبقى تجربة الكاتب والمخرج الصيني داي سيي بفيلمه «الخياطة الصينية الصغيرة وبازاك» لسنة 2002، من المخرجين الشجعان نظرا لطبيعة النظام السياسي الذي يعيش فيه، وحيث أخرج فيلمه هذا. في هذا الفيلم يدعو المخرج إلى تشجيع التربية عبر الكتاب، رافضا كل أشكال البروباغادا السياسوية.

صحيح أن غواية الإخراج السينمائي تداعب الكثير من الكتاب والأدباء، لكن خوض هذه التجربة قد يكون مكلفا للغاية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

الدكتور عثمان أشقرا سوسيولوجي وروائي مغربي، حاصل على دكتوراة في علم الإجتماع، ويعمل كأستاذ للتعليم العالي بالمدرسة العليا للأساتذة بتطوان، صدر له كدراسات: «في سوسيولوجيا الفكر المغربي الحديث» سنة 1990، «المتن الغائب (دراسات في الفكر المغربي الحديث)» سنة 1998، «الحركة الاتحادية أو مسار فكرة تقدمية» سنة 2000، «العطب المغربي (بحث في أصول التحديث وإعاقاته بالمغرب» سنة 2003، «علال الفاسي/الوطنية والهوية المغربية» سنة 2006، «الوطنية والسلفية الجديدة في المغرب» سنة 2007. وصدر له في مجال الإبداع: المجموعة القصصية «رجال الميعاد» والنص المسرحي «محنة الشيخ اليوسي» سنة 2004، ثم رواية «بولنوار» سنة 2007، التي حُولت مؤخرا إلى فيلم سينمائي من إخراج حميد الزوغي، والتي شكل اقتباسها للسينما موضوع حوارنا مع صاحبها، إضافة لعلاقة الأدب المغربي بالسينما المغربية عموما.

■ حاوره عبد الكريم واكريم

# عثمان أشقرا لـ«طنجة الأدبية»:

# النص الروائي الجيد لا يعطينا بالضرورة فيلما سينمائيا جيدا

**- هناك الآن على ما يبدو رغبة مشتركة بين العديد من الأطراف، من بينها اتحاد كتاب المغرب والمركز السينمائي المغربي، لخلق نوع من التعاون بين الأدباء والسينمائيين المغاربة، وإعطاء نفس لعملية الاقتباس من الأدب المغربي نحو السينما المغربية، كيف ترى هذا التقارب المحتمل، خصوصا أنه كانت هناك نوع من الجفوة طالت، رغم بعض الاستثناءات في هذا المجال؟**

- أولا لدي موقف مبدئي، فأنا لا أميل كثيرا لهذا النوع من التعتيم في حق السينمائيين، ووصفهم بأنهم لا يلجؤون إلى النصوص السردية بصفة عامة سواء كانت رواية أو مسرحا أو قصة قصيرة، أو غير ذلك، لإنتاج أفلامهم، فمن حيث المبدء، رجل السينما حر في أن يلجأ إلى نص روائي يقتبسه أو يعتمد على فكرة من عنده ويطورها.. إذ لا يمكن وصف الأمر بأنه إذا اعتمدنا على نص روائي جيد سننتج فيلما سينمائيا جيدا، هذا غير وارد، والدليل على ذلك أن العديد من قمم الروايات العالمية حُولت إلى أفلام، فجاءت أقل بكثير من النص الروائي، والعكس صحيح، بحيث كانت هناك روايات نشرت وهي رديئة، لكن أتيحت الفرصة سينمائيا لمخرجين مبدعين لتحويلها إلى تحف فنية، إذن ليست هناك ضمانات في هذا المجال، لأن للرواية مجال وأدوات للإشتغال، وللسينما مجال وأدوات للإشتغال مختلفة، ولكن إذا حدث والتفت أحد رجال السينما إلى نص روائي، أعجبه وأثار اهتمامه واتفق مع الروائي على تحويل هذا النص إلى فيلم، فهذا شيء جميل وسيكون ربما مكسبا للطرفين، للإبداع السينمائي وللإبداع الروائي، ولكن بشرط أن يكون هناك منذ البدء عقد واضح بين الروائي والسينمائي، وفي تقديري أسوء أو أكبر إهانة يمكن أن يقدمها السينمائي لنص روائي، هو أن يحوله إلى مجرد صور تعكس الرواية آليا. هنا البعض يطرح سؤالا، هو في رأيي سؤال عن جهل مركب بالسينما والرواية معا: «إلى أي حد بقي الفيلم وفيا للنص الروائي؟»..أنا في رأيي، ينبغي أن يخون الفيلم النص الروائي، والخيانة هنا هي إبداع، الخيانة بالمفهوم الجمالي للكلمة وليس بالمفهوم الأخلاقي للكلمة.. منذ البدء يجب أن نضع هذه الحدود، إذ على الروائي أن ينتظر أن نصه الروائي حينما سيحول إلى فيلم، فلن يشاهد كل ما كتبه وتخيله، فمن حق المخرج السينمائي أن يُبدل ويغير، ويخترع أيضا شخصيات وأحداثا تركيبية أخرى بشرط -وهذا هو الخط الأحمر- أن يحافظ على ما يمكن أن أعتبره الرؤية الفكرية والإبداعية الأساسية في النص الروائي، وإذا لم يتم احترام هذه الرؤية فأعتقد أن عملية التحويل ستكون فاشلة في الأساس، وهناك أمثلة مهمة جدا، في الإنتاج الروائي السينمائي العربي أو العالمي، ومن أشهرها تجربة نجيب محفوظ، الذي صرح في إحدى حواراته: «أنا نجيب محظوظ لأني اشتغلت في لجنة اختيار السيناريوهات، واحتكيت برجال السينما واستفدت منهم»، ولكن أي متتبع لتاريخ السينما المصرية سيلاحظ أن تحويل روايات نجيب محفوظ للسينما كان كارثة، باستثناء ربما فيلم «بداية ونهاية» لصلاح أبو سيف ..هذا كإطار عام، وإذا أردنا أن نركز على المغرب، منذ نشأة السينما به، وهي نشأة متواضعة، نلاحظ ما أطلقت عليه نوعا من الجفوة بين المجالين، وهذه الكلمة فيها نوع من القسوة، أعتقد أن أول اشتغال في هذا المجال يعود إلى فيلم «شمس الربيع» للطيف الحلو وتعاونه مع عبد الكريم غلاب، ثم جاء بعد ذلك بسنوات فيلم «حلاق درب الفقراء» لكن في سياق آخر هو المسرح، و«بامو» لإدريس المريني، ثم «جارات أبي موسى» لمحمد عبد الرحمان التازي، إذن كانت هناك بذرة للتعاون، ولكنها بقيت مجرد إرهاصات وبوادر، كيف يمكن أن نحكم على هذه التجربة؟.. أولا، لا ينبغي أن نلوم فقط رجال السينما، بمعنى أنهم لا يقرؤون، وهذه واقعة، إذ سبق لي أن قمت بعمل سوسيولوجي بسيط جدا، حاولت من خلاله رسم معالم «بورتريه» المخرج السينمائي المغربي، أغلبهم إن كانوا يقرؤون، لا يقرؤون بالعربية بل بالفرنسية، وأغلبهم تكونوا في معاهد خارج المغرب، بأوروبا، وربما يعيشون هناك، وبالتالي فانغراسهم في التربة المغربية ثقافيا وفكريا محدود جدا، إذا هناك شيء يتحمله هؤلاء المخرجون، ولكن من جهة أخرى، حتى لو أخذنا مثلا الكم الروائي الذي صدر في المغرب، واعتبرنا بداية الرواية في المغرب مع نهاية الأربعينيات، سواء مع نص «في الطفولة» لعبد المجيد بن جلون أو نص «الزاوية» للتهامي الوزاني، حتى 2010، هناك دراسات ميدانية في هذا الإطار وهناك إحصاءات يمكن الرجوع إليها، فلا يتعدى الكم من نهاية الأربعينيات إلى سنة 2010، 730 رواية تقريبا، وهو كم هزيل ومحدود جدا، ويوازي ما يصدر سنويا في فرنسا، وحتى هذا الكم إذا تأملته، هل كله صالح ليحول إلى أفلام؟ لأن هناك شروطا، ولأنك حينما تأخذ موجة السبعينات أو ما يسمى الكتابة الجديدة، ستجد أن هناك كُتابا نشروا عشرة إلى عشرين رواية، لكنها روايات ذاتية تدور حول الذات، وتشتغل على اللغة، هذا ليس حكم قيمة، لكن هذه النصوص الروائية من الصعب جدا إخضاعها لحركية السينما...

**- إسمح لي أن أقاطعك.. ولو أن هناك تجارب سينمائية عالمية مهمة تعاملت مع أدباء مهمين من رواد الرواية الجديدة، كآلان روب غريي الذي تعامل مع آلان ريني في فيلم «العام الماضي في مارينباد» كمثال، انطلاقا من أمثلة كهذه، يبدو أنه حتى مثل هذه الروايات يمكن تحويلها للسينما؟**

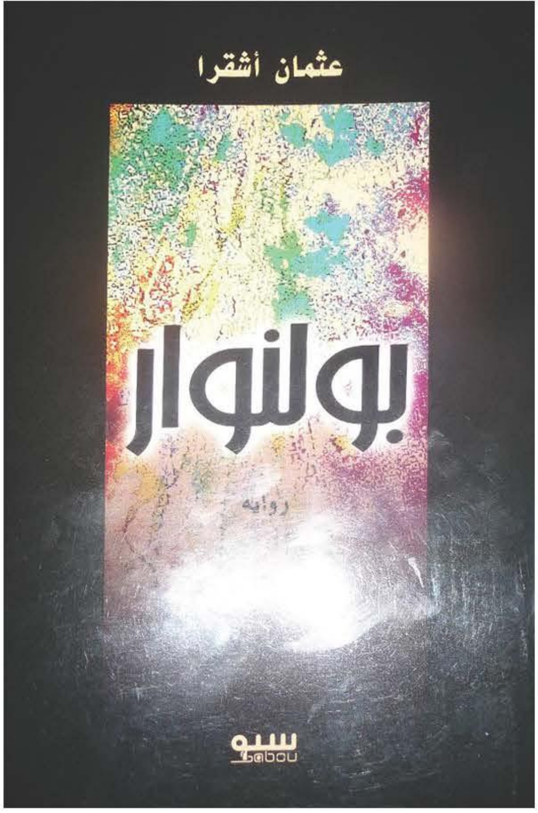
- لكن أعتقد أن الأفلام التي أنتجت في هذا السياق كانت محدودة، وإذا تكلمت عن آلان روب غريي كواحد من رواد ما يسمى بالرواية الجديدة، التي قتلت البطل وأشتغلت على اللغة، هو وناتالي ساروت وآخرين، أعتقد أن الحصيلة في هذا الباب كانت محدودة جدا، بالمقابل مثلا في نفس الفترة، كان هناك اتجاه آخر للرواية في فرنسا وهو الاتجاه الذي مثلته مرغاريت دوراس، التي كانت تُنتج نصوصا روائية فيها الحبكة وفيها الأحداث، بل هي نفسها وقفت خلف الكاميرا وكتبت سيناريو «هيروشيما حبيبتي» الذي أخرجه آلان رنيه نفسه، وكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلما ناجحا..وتجربة لوكينو فيسكونتي، وهو واحد من أعظم المخرجين العالميين صاحب «البريء» و«الملعونون» «Les Dam-nés»، وكانت قد طرحت عليه منتجة فرنسية مشروعا سينمائيا، وأعطته شيكا لإنجاز فيلم عن رواية «البحث عن الزمن المفقود» لمارسيل بروست، وقبل على تحفظ ، وقضى عاما في التفكير وفي زيارة أماكن التصوير المفترض، ثم رجع وأعاد لها شيكها قائلا أنه من المستحيل تحويلها إلى فيلم ..إذن قناعتي الشخصية، وهذه وجهة نظري الخاصة، أن رواية لا يتوفر فيها حد معين من الحبكة والأحداث والصور، من الصعب جدا أن تنتج عنها فيلما، اللهم أن يكون فيلما ذهنيا بشكل من الأشكال على غرار ما كان ينتجه إريك رومير. كسينيفيل أتذوق مثل هذه الأفلام، لكن لصناعة فيلم يعرض على الجمهور من الصعب ذلك. عندنا في المغرب فيلم «براق» لمحمد مفتكر، هو فيلم من المستوى العالي جدا، ولكن عند خروجه للقاعات لم يصمد أسبوعا مقابل أفلام أخرى، أنا لا أدافع عن الرداءة ولكن أحلم باللحظة التي تلتقي فيها جمالية الإبداع الروائي بواقعية الإنتاج السينمائي، وهذا ممكن، وهناك نماذج عالمية لم تفرط فيما هو جمالي ولكنها أيضا كسبت ماهو سينمائي.

**- حدثني عن تجربتك الشخصية مع الإقتباس، بما أن روايتك «بولنوار» قد حُولت حديثا إلى فيلم سينمائي من إخراج حميد الزوغي.. وكيف كانت نتائجها بالنسبة لك كروائي صاحب العمل، وكسينيفيلي؟**

- أولا أنا أفضل كلمة «إقتباس» بالعربية على كلمة «Adaptation» بالفرنسية، فهذه الأخيرة تحمل معنى التكييف، تأخذ نصا وتكيفه مع حالة ما، بينما كلمة «الإقتباس» فيها معنى القبس لغة، وهو النور والشعلة، وقصة موسى الذي ذهب ليأخذ قبسا من نور يستنير به، كما في القرآن الكريم.. إذن هذا التعبير (الإقتباس) كما أعتقد على الأقل في تصوري، هو أدق مُعَبر عن هذه العلاقة بين السينما والرواية، هناك مثل شعبي مغربي يقول: «قبض على الجمرة، وخَلي الرماد لمواليه»، الإقتباس يحمل هذا المعنى، المخرج يقرأ النص، يقبض على جمرته، وما يحيط به من تفاصيل، كان من الضروري أن يشتغل عليها الروائي، لكن هو كمخرج لا تهمه، يمكن له بالمقابل أن يبدع تفاصيل أخرى، يقدم أو يُؤخر إلخ... هذه هي رؤيتي للإقتباس. فيما يخص التجربة التي كانت لي مع الصديق حميد الزوغي، فقد جاءت عن طريق الصدفة، إذ لم أكن أعرف الزوغي إلا من خلال اشتغاله في مجال المسرح ومجال السينما، إذ رأيت له «خربوشة»، وبالصدفة وبواسطة صديق لنا مشترك اطلع على رواية «بولنوار» وأعجبته وبعد ذلك اعترف لي أنها تصب في الاتجاه الذي يفكر فيه، فاتصل بي مقترحا تحويلها إلى سيناريو، وأنا كنت من حيث المبدأ موافقا، ولدي تجربة واشتغلت في النادي السينمائي في خريبكة، والذي كنت من بين مؤسسيه، وجزء من ثقافتي سينمائية، وبعض النصوص الروائية الكبرى




غلاف رواية بولنوار

شاهدتها كأفلام قبل أن أقرأها نصوصا، أتذكر أني شاهدت فيلم «عناقد الغضب» لإيليا كزان قبل أن أقرأ رواية شتاينبك، مثلا، وحتى رواية «بولنوار» لمن قرأها، يجد أن الخلفية السينمائية حاضرة بها، إذن لم تكن لدي أية معارضة مبدئية، لكن كان المشكل هو كيف سيتعامل مع الرواية، كونها معقدة، ليس فيها سارد واحد، بل مجموعة من الأصوات، إذ اعتمدت على تقنية «البوليفوموني» (تعدد الأصوات)، وفيها مزج بين الخيال والواقع، وفيها احالة على فترة زمنية بكاملها، ليس بهدف التأريخ لهذه الفترة، فأنا سوسيولوجي واشتغلت على تاريخ الطبقة العاملة سوسيولوجيا، وعندي بحوث منشورة، ولكن وصلت في وقت ما، وجدت نفسي وما زال شيء في القلب لم تستطع لا السوسيولوجيا ولا العلوم الإجتماعية أن تُعبر عنه، ولا يمكن أن يُعبر عنه إلا البوح، وخاصة أنني أتكلم عن قرية ازددت وكبرت فيها، إذن هنا إلتجات للرواية وأعطيت نفسي فرصة كتابة نص إبداعي، ولكن بخلفية سوسيولوجية وبخلفية فلسفية وبخلفية تاريخية، ومجموعة من النقاد الذين قرؤوا الرواية همتهم هذه الأبعاد أكثر مما همهم تاريخ المنطقة والطبقة العاملة، لأنها ليست مسألة تاريخ، لكنها مسألة أنني إزاء وضعية إستثنائية، هذا مكان جغرافي في نواحي مدينة خريبكة اكتُشف فيه الفسفاط سنة 1929، وهي قرية لم تكن موجودة من قبل هذا التاريخ، فجاءت إدارة الحماية الفرنسية لاستغلال الفسفاط، وفتحت منجمين (المنجم رقم 1 والمنجم رقم2) واحتاجت إلى أيدي عاملة، وهكذا جاء أناس من الريف و«العروبية» وسوس والصحراء، جاؤوا إلى هذه البقعة الجغرافية إضافة إلى الفرنسيين، وكانوا مجتمعا صغيرا جدا (ميكروكوزم)، وكانت لديهم هويات مختلفة، وبالتالي الذي همني هو كيف سيتم هذا التفاعل، وكيف سيحدث هذا المصهر، وكيف ستُبنى هوية جديدة ميزتها هو الانفتاح والتسامح، بحيث يوجد المناضل الشيوعي الأممي، ويوجد الفقيه السلفي، ويوجد النقابي، هذا الأخير الذي ابتدأ كراع غنم وكمجرد فلاح، ولكن شيئا فشيئا بدأ يكتشف لغة جديدة وعالما جديدا، حتى أن ذلك التصور للزمن الذي كان يضبطه الآذان في القرية عند المغربي التقليدي، فجأة عوضه زمن صفارة العمل بإيقاعها المختلف، وهكذا سينضبط الفلاح لهذا التوقيت الجديد ولهذه العلاقات الجديدة، وسيبدأ في اكتشاف شيء إسمه الحداثة (صدمة الحداثة)، هذا ما كان يهمني إيصاله، وهذا انطلاقا من أن الهوية لا تُورث، إذ ليست لدينا هوية ثابتة، الهوية تُصنع أو كما يسميها بول ريكور «Une identité narrative» «هوية سردية» بمعنى أنه لا يهم سرد الأحداث، والخروج بالرايات والتظاهر بخطب نارية، وهذا جزء مما كان في الفيلم والذي ليس لي غرض به، لكن السرد يهم هذا البناء الدرامي، فحينما أخذت شخصية «ولد العزوزية»، وكيف كان مجرد إنسان مرتبط بالأرض وبأمه، ثم كيف بدأ فجأة يخرج من هذا الإرتباط، ليرتبط بالمقابل بالمنجم وبالنقابة، التي شكلت بالنسبة إليه أما جديدة، وسيعيش أثناء ذلك تحولات ، وهذا التحول الداخلي هو الذي يهمني ..شخصية «الطاهر» الذي لا يعرف له أب شرعي، وكان قد احتضنه «سيدي طوخما» وهو شخصية حقيقية وكان قسا فرنسيا إسمه «سان طوما»، ومازالت للآن قبة تحمل إسمه بالمنطقة، جاء للمنطقة وانفتح على أهلها ومارس مسيحيته بالمعنى الواسع للكلمة، وشرع في احتضان أبناء المنطقة اليتامى، حتى أصبحوا يسمون «أولاد سيدي طوخما»، لماذا؟ لأنه حينما مات، لم يهم الناس جنسيته، بل همهم أنه كان صالحا. و«الطاهر» ذاك كان شخصية في رواية «بولنوار»، بدون أب وتبناه «سيدي طوخما» وأصبح واحدا من «أولاده»، وسوف يأتي ليعمل في مناجم الفسفاط في بولنوار، وسيتغير بالتدريج بعد أن يلتقي المناضل الشيوعي الأممي «ميشيل كولونا»، وسيرى فيه أباه، وهكذا سيكتشف الأب كما سيكتشف «ولد العزوزية» الأم، وسيتحول بالتدريج من شخص عنيف إلى آخر منضبط للنقابة وللمبادئ، وسيعجب بأفكار «سان طوما»، إذ سيكون على علاقة ببائعة الهوى «وردية» والتي ستحمل وتقرر التخلص من الجنين بإسقاطه، لكنه سيعيش صراعا داخليا إذ سيرى في ذلك الجنين نفسه هو.. وسيُقدم على خطوة مهمة، إذ سيتزوج «وردية» ليتبنى الولد، رغم أنه يعلم بأنه ليس إبنه..إذ تناوب عليها الكثيرون، وهنا سيقول «كلونا» للطاهر جملة عظيمة جدا، غير موجودة في الفيلم للأسف: «أنت أكبر من المسيح، المسيح حمى عاهرة، أما أنت فتزوجتها»، وسيحس نفسه بعد هذه المقولة وقد وصل إلى القمة. هذه الأشياء تدل على أن هذه الرواية ليست رواية توثيقية، وليست عن تاريخ الطبقة العاملة، مع احترامي لهذا التاريخ...

**- إذن، ما هو رأيك في الفيلم المأخوذ عن روايتك «بولنوار» والذي يحمل نفس الإسم؟**

- سأكون كذابا ومنافقا ومجاملا أكثر من اللازم، وهذه ليست من خصالي، إذا قلت أنني مقتنع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالفيلم، لكني أحترم ما قام به حميد الزوغي، وبالفعل قام بعمل مهم جدا بإنجازه للفيلم، هو تكلم عن ملحمة، والملحمة تتطلب مجموعة من الشروط.. وأتفهم الضغوط التي وقع فيها، لست مقتنعا بالفيلم لكني أحترم المجهود الذي بُدل، لا من طرف المخرج ولا من طرف الممثلين الذين هم من أبناء المنطقة، وأهنئهم على المجهود الذي بذلوه، ولكن كسينفيلي، إطلعت على قمم سينمائية كبرى، لا أعتقد أن العمل كان، على الأقل بالنسبة لي، في المستوى الذي كنت أتمنى أن يكون عليه.

**- كيف ترى مستقبل الأدب المغربي في علاقته بالسينما المغربية؟**

- أنا سعيد جدا بعودة الإهتمام بالموضوع، فيما أعلمه، وتعلمه أنت أكثر مني، أن المركز السينمائي المغربي وقع اتفاقية مع اتحاد كتاب المغرب لتشجيع هذا التواصل ما بين الروائيين والمبدعين السينمائيين، أتمنى لهذه الإتفاقية ألا تكون مجرد حبر على قلم، وأن يتم تفعيلها، وسيكون مكسبا للجميع. كما عُقدت ندوة بمبادرة من جمعية المنتجين السينمائيين بالدار البيضاء، وكان لي شرف المشاركة فيها، وطرحنا فيها موضوع العلاقة بين المجالين، وبدأت تتبلور إلى الوجود أفكار في السياق. أنا الذي همني أكثر ليس النقاش النظري لأن هذا الأخير قديم جدا، ولكن الذي همني هو خلق هذا الجو من التواصل والحوار بين السينمائيين والروائيين، لأننا كنا في اتحاد كتاب المغرب نعقد مؤتمراتنا وندواتنا ونخاطب بعضنا البعض، وكان السينمائيون يعقدون ندواتهم ومؤتمراتهم، ويخاطبون بعضهم البعض، الآن بدأ نوع من التواصل والحوار بين الجانبين، ولن أكون متفائلا أكثر من اللازم لأن الإنتاج السينمائي ليس مثل كتابة رواية، ويستلزم شروطا، وفي المغرب إن لم يكن دعم للدولة فلن يكون هناك أي شيء، إذ ليس هناك منتجون خواص، وليست هناك صناعة سينمائية، وحتى الدعم محدود جدا، فإذا تطورت هذه العلاقة التواصلية بين المبدعين السينمائيين والمبدعين الذين يشتغلون على السرد بصفة عامة من قصة قصيرة ومسرح وترجمات ذاتية..إلخ وزاد دعم الدولة، إضافة -وسأحلم شيئا ما- إنفتاح القطاع الصناعي والبنكي والرأسمالي على المجال السينمائي، واعتباره السينما استثمارا ومجالا مربحا، بحيث يتم التفكير، إبتداء من الفكرة كمشروع تجاري وليس خيريا، إذا وقع نوع من التطور في هذه الأشياء، فأعتقد أنه سيكون بروزا لنوع من الإبداعات التي يمكن أن تستفيد من هذه الأشياء كلها، وأعتقد أنه حان الوقت لنعتبر أن السياسة والحضور الدولي لدولة ما لا يقوم على العلاقات الدبلوماسية العادية فقط، ولكن أيضا على الإشعاع الثقافي، والسينما تلعب دورا مهما في هذا الإشعاع، خذ حالة إيران نموذجا، هي حاضرة في أكبر المهرجانات السينمائية العالمية، وحينما نرى أفلامها نجد أن ميزانيتها محدودة جدا، لكن رؤيتها الإبداعية متطورة جدا، فحضور الرأسمال الذكي والإبداع المسؤول، سيعطينا سينما وطنية مهمة.

## بيت الحكمة

أحمد القصوار

# تلقي الإبستمولوجيا في المغرب

لا شك أن أي خطاب معرفي/ علمي... يظل سجينا لمراجعه وأطره النظرية المؤسسة. وعندما نتساءل عن المرجعيات الكبرى التي وجهت البحث الإبستيمولوجي في المغرب منذ السبعينات، تطالعنا بشكل لافت التجربة الفرنسية من خلال أبرز أعلامها مثل **باشلار وبلانشي وألتوسير**. سنحاول في هذه الفقرة استعراض أهم مراحل هذا البحث لوضع اليد على بعض مظاهر أزمته ومحدوديته، مستلهمين ومسترشدين بالنتائج والخلاصات الأساسية التي انتهى إليها الأستاذ سالم يفوت في مقالته **«البحث الإبستمولوجي وآفاقه بالمغرب»** المنشورة ضمن أعمال الندوة التي أكد تقديمها نتيجة أساسية مفادها «عدم الانفتاح المتساوي على كل التيارات الإبستيمولوجية والاقتصار على الاهتمام منها بالتيارات السائدة في فرنسا»، أو بعبارة أكثر دقة الإهتمام بالتيارات المنشورة باللغة الفرنسية.

**صدمة روبير بلانشي**

اكتشف أساتذة الفلسفة الإبستيمولوجيا في أوائل السبعينيات موازاة مع اكتشاف المادية الجدلية والتاريخية. وقد لعب روبير بلانشي دورا كبيرا في إيقاظهم من سباتهم الإعتقادي وخلخلة ثقتهم العمياء في **فرنسيس بيكون**، حيث أكد في كتابه **«العلم المعاصر والعقلانية»** محدودية التجربة وقصور المنظور البيكوني عن استيعاب الممارسة النظرية العلمية، وذلك من منظور عقلاني جديد يستند إلى الدرس العلمي المعاصر.

وأسهم كتابه الثاني **«المنهج التجريبي والعلم الفيزيائي»** في اقتراح طرح جديد لنظرية المعرفة غير الطرح الذي كان شائعا بين الباحثين المغاربة. وتتمثل القناعة الجديدة في القول بأن «كل طرح لمسألة المعرفة في مجرد إطارها الفلسفي المعهود وخارج إطارها العلمي هو طرح لاغ وعديم الجدوى».

ويرى سالم يفوت أن قراءة بلانشي هي التي نبهت العديدين إلى أهمية باشلار ثم كويري. ذلك أن نصوص باشلار لم تحدث الهزة المرتقبة في نفوس مدرسي الفلسفة المغاربة إلا بعد الإطلاع على بلانشي

**إغراء ألتوسير**

أما الإكتشاف الثاني الذي حرك تلقي الإبستيمولوجيا لدى المدرسين المغاربة، فهو القراءة الجديدة التي قدمها **ألتوسير لماركس** حيث طرحت «أبرز المفاهيم المكونة للإشكالية التجريبية أو الإختبارية للنقد والمراجعة. ويتلخص النقد والمراجعة في التأكيد على استقلالية موضوع المعرفة وامتلاكه مواثيق صدقه ومعايير صحته في ذاته». وخلص يفوت إلى أن الإبستيمولوجيا التاريخية النقدية شكلت «إغراءً اجتذب العديد من الأبحاث الإبستيمولوجية إن لم نقل أغلبها فاتخذته إطارا للعمل جاعلة من منطلقاته ونتائجه مقدمات وخواتم نظرية تحدد مسار البحث ووجهته».

كما يلاحظ يفوت أن «أغلب المقالات التي كانت قد ظهرت بمجلة «أقلام» المغربية انبثقت من التحريض الذي مارسته هذه الإبستمولوجية والإشكالات المترتبة عنه كعلاقة العلم بالإيديولوجية ومفهوم الممارسة والإستلاب وعلاقة العلم بالفلسفة.. مفهوم البنية.. البنيوية عند ليفي ستروس...»13.

ويضيف بأن «الأبحاث التي نشرت في منتصف السبعينيات ونهايتها، والتي حاولت أن تقتحم لأول مرة ميدان الإبستمولوجية وتتخذه تخصصا لها انطبعت بهذا الطابع الذي يغلب الجانب الإيديولوجي والفلسفي في تناول قضايا الإبستيمولوجية والتعامل معها».

ولعل أبرز ما يميز تلقي المغاربة للإبستيمولوجيا الغربية هو اهتمامهم شبه المطلق بالإبستيمولوجيا الفرنسية دون غيرها بحيث لم يتم الإنفتاح على الإبستيمولوجيا الأنجلو- ساكسونية إلا في التسعينيات من القرن العشرين، وقد بدا هذا الإهتمام جليا في أطروحة الأستاذ **ناصر البعزاتي**، وكذا في المقالات المنشورة منذ تلك الفترة خلافا لما كان عليه الأمر طيلة السبعينيات والثمانينيات.

كتب سالم يفوت في تعليقه على «المرحلة الفرنسية» من التلقي المغربي للإبستيمولوجيا الغربية:

«لم يحيا لدينا «بوبر» بما فيه الكفاية، لنقصيه من الحلبة، فقيمته تضاهي قيمة باشلار. لم يعش «طوماس كوهن» بين ظهرانينا لتتحول نظرياته في تاريخ العلوم نظريات لنا، تحيا جنبا إلى جنب مع نظريات باشلار وكويري وغيرهما أو تدخل في صراع معها، أما تلميذه المشاغب «بول فيربند» فلم يقتحم بعد قلاعنا الوديعة الهادئة ليعبث بها ويحدث شروخا بها، ولن يستنشق البحث الإبستيمولوجي بالمغرب في اعتقادي هواء جديدا ما لم يحطم تلك القلاع التي تشده شدا إلى أفق بعينه فيصاب بالعمى الليلي حتى في وضح النهار».

وقد نتج عن هذا الاحتكار الفرنسي توجيه الإهتمامات المغربية إلى قضايا تشغل بال الإبستيمولوجيين الفرنسيين، حتى صار الباحثون المغاربة، شراحا ومريدين محليين لهم. غير أن الإشكالية الأساسية التي تستحق الدراسة هي معرفة ما إذا تلقى المغاربة الإبستمولوجيا الفرنسية وأعادوا إنتاجها بكيفية نقدية إيجابية أم أنهم حرفوها واختزلوها في تصورات أو شعارات ضيقة ؟

إنه سؤال أساسي ينبغي أن يتصدى للإجابة عليه الباحثون في شعب الفلسفة بكل جدية، مع تعميمه على كافة أشكال التلقي المغربي للإبستيمولوجيات والإبستيمولوجيين الفرنسيين أو الأنجلوساكسونيين. ونحن نطرحه في هذا السياق من منظور استراتيجيتنا النقدية الرامية إلى المساءلة الدائمة للأفكار والمفاهيم المتداولة بين عموم الباحثين: إن التلقي المغربي للإبستيمولوجيا ليست قدرا منزلا أو بديهية مسلم بها، بل هي حالة تثاقفية تدفع الباحث النقدي إلى مساءلتها وكشف الجوانب غير المرئية فيها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# فوضى الأعماق

حين نعود للطفولة، نحس برعشة ما، ذاك أن ماضينا الأول غاص بالمفارقات والجراح، جراح نستحضرها الآن بتلذذ غريب، ربما لأن العقل الجمعي بنماذجه وأطره أفسد علينا طراوة الأشياء وأصلها. أقول كلما عدنا، تتفجر دواخلنا بفوضى عميقة لا حد لها في الجسد وليس على الأرض. ونحن نستعيد صفحات غير ذهبية من طفولتنا المشتركة، طفولة سارحة، مالحة، جارحة، أو قل طفولة بعناوين وأسماء استثنائية وربما الذي يوحد بينها هو هذا الإستثناء الذي يشدنا للجذور والخلاءات. لذا ترانا مفتونين بالرائحة والدفء الساري في الأشياء، وربما باسم ذلك نطمأن ويمسح على رؤوسنا حتى لا نركب الرياح ونتعلم الصراخ الذي فارقناه خطوة خطوة -بفعل الرضاعة والعصا الملونة- منذ قدومنا لهذا الوجود.

لا أقول هنا، إن الطفولة أصل وامتداد؛ ولكن هي على الأقل ملمح أساسي من حياة الإنسان، يحن له كهامش للشغب والإنفلات الفطري الذي عاشه ولا يقوى عليه الآن بين قولبة واقع ورقابة هيكل. أقول إنفلات دون عدة، ماعدا العود الجسدي الطري الذي تعرض للكدمات والرضوخ؛ وبقي صالحا للإستمرار تدحرجا على رصيف الزمن وعلى مرأى من العالم طبعا.

ذكرني صديق في هذا الفصل، بمعلم زمان المتسلط والمستبد بالقلوب والعقول الصغيرة، أعني تلامذته الذين عاشوا العقاب البدني بأشكاله المختلفة، العقاب الشبيه بعصا سجون كوكب المريخ، هو عقاب خال تماما من المعرفة، فحضرتني في الحين لحظة جميلة هو أني التقيت مؤخرا بأحد معلمي السابقين ضمن أحد الأبناك، فقلت له: التلاميذ نسوك ولم ينسوا عقابك. فضحك قائلا: فين هي هاذيك ليام؟. فقلت دون مواربة: ما زلت تحن للفريسة؛ وافترقنا دون وداع.

ألم أقل لكم إن الطفولة جارحة عند أصحاب الأفواه الفاغرة؛ وليس أفواه المعالق الذهبية... ومع ذلك لم ولن نندم على صفحاتنا الأولى التي نسترجعها بلذاذة وحب غامض، كوننا عشنا رغم الجراح ولم نطلب تعويضا... أنا لم أقل كنا جميعا في سجن كبير والعقاب واحد. واذا حصل التشابه، فبئس المصير.

أعود وأتأمل الطفولة الفائضة في الطرقات، والتي تتعرض لضربات الكبار وسلطهم؛ فلا يجري ماء هذه البراعم كما تشتهي الحياة. وفي المقابل، أتأمل طفولة الكبار: إننا أطفال مع أولادنا وزوجاتنا، أطفال حين نخلو بأنفسنا، ونتيه في ذاك العمق الذي يتأمل ويهدم ما يقولب ويصنع الأشياء على صور ومقاسات. لكننا نخبىء ذلك، لتأدية الأدوار دون ثغرات تدخل منها الريح. وبالمناسبة، الكتاب أيضا أطفال في نصوصهم المنسابة كطبيعة خاصة؛ لكنهم غير ذلك في اليومي والحياة، أعني الكتاب الذين يتغذون على اللآخرين كنوع من المعرفة الجديد الذي يغني ويسمن من جوع...

فضاءات

■ عبد الغني فوزي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# حين تحمل الأنثى قلمًا

■ عائشة بلحاج

الكاتبة، تلك الأنثى التي تلاعب الحرف، وتطوعه لتنسج ألف كلمة وكلمة، لتخرق جدار الصمت المطبق، حول قضايا شائكة تتناولها من عدة زوايا. كفرد يعيش في مجتمعه ويعايش كل مظاهره، والإشكاليات المطروحة فيه. وكأنثى تدرك مشاكل بنات جنسها في مجتمع ذكوري بامتياز. وككاتبة تحس بثقل الواجب المفروض عليها بنقل حساسيات وتفاعلات المجتمع بسلبياته وايجابياته.

الكاتبة، مبدعة كانت أو صحفية، خلال خرقها لجدار الصمت.. تواجه صعوبات جمة وعراقيل عديدة، بعضها يشبه ما يتعرض له شقيقها الكاتب، وبعضها الآخر «تختص» به كأنثى تحمل قلما. في مجتمع ينظر إلى الأنثى كجسد يثير الغرائز، أو كعقل ناقص يحتاج لوصاية الرجل حتى يكتمل نقصه.

الكاتبة في رحلتها لاكتشاف ذاتها وتعرية الواقع، تواجه نظرة المجتمع إليها وتُلفت إليها الأنظار. خصوصا إذا كانت أفكارها المبثوثة عبر نصوصها تعتبر متحررة للبعض، فتواجه سخطهم، واتهامات بالجملة إما بالخروج عن الدين، إن هي دافعت عن حقوق شقيقاتها اللواتي يلتحفن رداء الصمت جبنا أو خنوعا، أو بالثورة على العادات والتقاليد التي تكرست حتى أصبحت من المقدسات، خصوصا في مجتمعات محافظة كالمجتمعات العربية.

كما أنها تواجه التحرش أيضا، فهناك من لا يصدق نفسه حين يرى أمامه أنثى تحمل القلم، حتى يراودها بشتى الطرق، ويعتبرها هدفا سهلا. ففي نظره رغم ما تحمله في جعبتها من أفكار وثقافة، إلا أنها تبقى أنثى تبحث لها عن «ذكر» يسترها، وكأنها عورة لا تستر إلا بظل رجل.

ففي الغالب تسود تلك النظرة عن الكاتبة، بأنها إما عانس لم تجد لها زوجا « يلجمها» كأي فرس جامحة بحاجة للترويض، أو زوجة ناقمة تحاول الانتقام من زواجها الفاشل بالتهجم على الرجال كافة. باحثة عن ما تكمل به النقص الذي تعيشه في حياتها.

من هذا المنطلق سألت عدة كاتبات عن رأيهن بالموضوع، وطرحت عليهن الأسئلة التالية.

**هل يقرأ المتلقي ما تكتبه المرأة بشكل مختلف عن ما يكتبه الرجل؟**

ترى القاصة حياة عمر خطابي، الحديث عن علاقة المرأة بالممارسة الإبداعية، هو حديث بالضرورة عن تلك الإكراهات التي تواجهها المرأة لتفرض نفسها باعتبارها فاعلة ومنتجة للإبداع، بعيدا عن كل الضغوطات التي يمارسها عليها المجتمع، بدءا من النظرة الدونية التي توجه إليها من جهة وإلى إبداعها من جهة أخرى، ومرورا بتعرض المبدعة للانتقاص لكونها أنثى، ووصولا إلى كون المتلقي يعمد إلى إسقاط مضامين إبداعاتها على حياتها الخاصة . هنا نتساءل عن قدرة هذا المخلوق على الإبداع والكتابة في سياق كل مسببات الإحباط التي تحيط بها من عراقيل وأسوار وضغوطات وقمع وتهديد وإهانات واستهانة بإبداعها، لاسيما إذا اتسم بنوع من الجرأة في طرح بعض المواضيع الحساسة. حينئذ قد يصل الأمر إلى تجريم المرأة وانتقاد لشخصيتها لكونها سيدة متحررة بأفكارها، تطرقت للمسكوت عنه في أعرافنا وفي الثقافة الشائعة لذوي العقول المتحجرة. فتكون النتيجة هي أن تثار شخصيتها في المناسبات والمقاهي، وتلوك الألسن سمعتها، فتنعتها بكثير من القصور في النظر وعدم وضوح في الرؤية بأنها امرأة معقدة تعاني من فراغ عاطفي تارة أو عانس تارة ثانية، أو مطلقة حاقدة تارة أخرى،..

وتؤكد القاصة والصحفية فاطمة الزهراء المرابط أن المبدعة تعاني من نظرة المجتمع الذي لا يقبل جرأة المرأة في تناولها لبعض المواضيع، مما يقيد عطاءها ويحد من انطلاقها الإبداعي، فهي محاصرة دائما في قفص الاتهام بسبب تجربتها الإبداعية، لذلك نجد أن المبدعة تعاني من محدودية المجالات التي تتطرق إليها في كتاباتها، وهذا أكبر تهميش تعانيه المرأة المبدعة فهي تخشى كلام الناس، ورأي القارئ، ونظرة المجتمع، وكذا الاتهامات التي يمكن أن توجه إليها مع كل عمل أدبي.

بينما تذهب الكاتبة الصحفية سلوى ياسين، إلى أن الكاتبات اليوم بسبب اختيارتهن الجريئة يواجهن عنفا وإقصاء لا مثيل له، بمجرد أن يخضن في الطابوهات أو المحرمات. ويتعرضن للهجوم والتجريح إذا سمحن لقلمهن بتهجي حروف الجسد، وتخطي الخطوط الحمراء التي لم ترسم على ما يبدو سوى أمام الإبداع النسائي. وبسبب هذه الرقابة التي يصنعها المجتمع أو تلك التي تصنعها المرأة المبدعة بنفسها، لا تنطلق المرأة داخل عوالم الجسد لأن القارئ المغربي والعربي لم يتعودا أن تصدر من قلم نسائي. بالرغم من أن الحديث عن الجسد الصريح، يتواجد بكثافة أعمال إبداعية لم تجد حرجا في استثمار جسد المرأة دون قيود. بل بالعكس من ذلك، يُرحب بالكاتب الرجل، الذي يتفاخر بعبوره للجسد النسائي بحرية تصل أحيانا حد الوقاحة. بينما للأسف، مازال هناك الكثيرون من الذين يرون أن المبدعة أو الكاتبة يجب أن تبق حديثها عن الجسد، وعن مواسمها العاطفية والجنسية حبيسة كتاب مذكراتها المغلق، تضطر إلى تهريبه من مكان لأخر مثل وثيقة سرية لا داعي لكي يخرج للمتلقي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتفق معها القاصة خديجة المسعودي، التي تقول إذا كان إبداع الكاتبة جريئا وبضمير المتكلم. فأكيد لن تجد مفرا من التأويل والإسقاط الذين يورطان الإبداع بالحياة الشخصية للمبدع. لن ننكر أن الرجل المبدع قد يتعرض لنفس المشاكل لكن قطعا ليس بنفس الحدة. وحجم علامة الاستفهام أمام المرأة يكون أضعاف الأضعاف فالرجل المبدع الجريء لن يواجه النظرة التحقيرية التي قد تتعرض لها المرأة المبدعة وهي تتطرق لمواضيع تم إقحامها داخل خانة الطابوهات وهي لا تتجاوز أشياء عادية نمارسها يوميا. ولن يُنظَرَ إليه من منظار ضيق الأفق والتفكير.

القاصة السعدية باحدة تذهب أبعد من ذلك، ففي نظرها هذا التحيز الذي تعيشه المرأة الكاتبة لا يطال كتاباتها فحسب، بل يتجاوزها إلى جزئيات وتفاصيل صغيرة، تعيشها المرأة يوميا، كمعاناتها من وصاية الآخر على مالها وفكرها، وضغوطات المجتمع التي تفرض عليها الاستسلام والانهزامية، وكثير من المواقف السلبية، التي قد تساهم المرأة نفسها في تكريسها سواء عن وعي لتفادي الاصطدام مع المجتمع ومع الآخر الذي يشكل نصفها الثاني، أو عن غير وعي ظنا منها أن الطاعة بند من بنود العائلة السعيدة،فتضحي بحقوقها عن طواعية، وترتكن إلى الصمت وتنزوي في منطقة الظل، بحكم ما تلقته من تربية من طرف مجتمع يمجد الذكر وينوه به، ويحتقر المرأة ويرى أنها عورة يجب أن تُستر وتصمت وتغض الطرف.

الشاعرة هاجر بلحاج تقول أن المرأة تكتبُ عن الحب فيُقال أنّها ناقصة عاطِفة وحنان..عن الحرية فيُقال أنها سجينة أهل، أو قيد قد فرض على اللّسان.. عن الزواج فيُقال أنّها عانس ترتجي إعجاب رجل يأتيها فوقَ بُراق الأمان.. عن السياسة فيقال أنها دخلت معمعة ليست بالقادرة عليها وبأنّ عاطِفتها ستُخسر الحكم والميزان..عن الدين فتُذكر بأنّها ناقصة عقل ودين. وبأنّ صوتها عورة، وجِنسها لعنة وبأنّها حبذا لو تصمتُ، كي لا تحصد سخط طاقم السفِينة والرّبان..

القاصة مريم لحلو تغرد خارج السرب وتقول لا الفرق بين ما تواجهه المرأة و ما يواجهه الرجل، في نظري أخطر المشاكل هي التي تهدد الحياة الأسرية/ الزوجية.

بينما ترى القاصة فاطمة الزهراء الرغيوي أن الإشكالية هي أن الكاتب الرجل إذا أعلن أنه يكتب سيرته وقد يكون فيها ما قد تؤاخذ به امرأة لو كتبته، سيقابل غالبا بالتصفيق والتهليل. إذن المتلقي هنا، مستعد لمحاكمة الكاتبة فقط لكونها امرأة، وهذا انتقاص لإنسانيتها ولإبداعها أيضا.

**هل تجد المرأة الكاتبة رقابة من القارئ؟ وكيف تواجهها؟ هل تستسلم وتقبل برقابة ذاتية تغنيها عن رقابة القارئ؟**

خديجة المسعودي ترى أنه إذا كانت المبدعة مؤمنة بشاعرية قلمها بقوة تغنيها عن أراء من حولها.. ولا تسمح لأي كان أن يقف حجر عثرة في مسيرتها الإبداعية، حينها، لا يمكن أن نضمن ما قد يحصل. فقد تدفع ضريبة إصرارها على الكتابة..

بينما تقول فاطمة الزهراء الرغيوي أن هناك ما نسميه بالرقابة الذاتية، التي حتى وإن حاولنا التملص منها نقع فيها أحيانا. في تجربتي الشخصية في الكتابة، لا أضع لنفسي قيودا في الكتابة الإبداعية، لكني مثلا لا أستعمل إلا بعد تردد كبير ونادرا كلمات يمكن أن تعتبر حادة و«خادشة للحياء». في المقابل، في كتابنا المشترك أنا وأحلام بشارات (إذا كانت تراودني فهي مجرد أفكار)، فإن ما قيل عن جرأة مراسلاتنا فيه وتطرقنا لمواضيع «حساسة» في حياتنا الخاصة، لم يرق بالتأكيد إلى طموحنا أنا وأحلام. لأننا كنا نعي تماما أننا لم نفصح عن كل شيء وفق ما كان يمكن أن نتحدث به مثلا. في هذا الكتاب تحديدا، كانت الرقابة الذاتية حاضرة بالتأكيد.

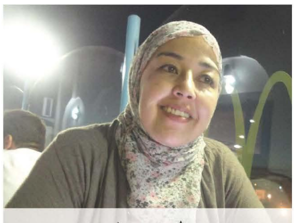
تضيف سلوى ياسين إن نقص التجربة في حياة المرأة في مجتمعاتنا تجعل أغلب كتابات النساء تتغذى على الذكريات الشخصية، أو تستمد حكاياتها من تجارب محدودة لا تبرح عوالم مغلقة متكررة. وحتى وإن اتخذت المرأة الكاتبة من حياتها الشخصية والعائلية والزوجية موضوعا لإبداعاتها، فهي في نفس الوقت تضطر إلى الاختصار والسطحية، احتراما للالتزامات الاجتماعية، التي تضغط عليها وتمنعها من الكتابة بشكل مفتوح وصريح. في تعارض واضح مع شروط الإبداع الذي يحتاج إلى جرعات مكثفة من الحرية والانطلاق.

بينما تؤكد مريم لحلو، بالنسبة لي الكتابة لم تخلق لي مشاكل تذكر... رغم أن النوع الذي كتبت فيه سابقا مثير فعلا للمشاكل أقصد اللوحات الساخرة...إذ تلقيت بعض التعليقات الجارحة خصوصا عندما كتبت عن

مريم لحلو

السعدية باحدة

حياة عمر خطابي



سلوى ياسين

فاطمة الزهراء المرابط

فاطمة الزهراء الرغيوي

خديجة المسعودي

عمر بنعمر

المدرس والمفتش، وغالبيتها أو كلها كانت بأسماء مستعارة .فلم أعرها كبير اهتمام لأني وطنت النفس من البداية، على ذلك وتلك هي ضريبة الكتابة فرغم أنه لاقى استحسانا من الكثيرين إلا أنني كنت لا أسلم من السهام الطائشة خاصة أن كتاباتي نقدية ساخرة لبعض الظواهر الاجتماعية... ولكن على العموم لم تخلق لي مشاكل خاصة عائلية أو زوجية كما هو الشأن عند بعض الأديبات. ولا أخفيك سرا إذا أخبرتك أنني «نكتب ونقَيِّس» إشارة إلى حكاية القنفذ والذئب في البستان وحكايتهما مع صاحبه.

وتخلص فاطمة الزهراء المرابط إلى أن المبدعة الحقيقية المؤمنة بقلمها وإبداعها، تمكنت من كسر هذه الحواجز للكتابة بكل حرية وقناعة في مختلف القضايا الاجتماعية المسكوت عنها، متحدية كل الآراء والانتقادات الموجهة إليها.

**من المسؤول إذن؟ المرأة الكاتبة التي تقبل بالرقابة، أو القارئ الذي ينظر إليها بشكل مختلف عن الكاتب الرجل؟**

فاطمة الزهراء الرغيوي تؤمن بأنه على النساء الكاتبات ألا يعشقن حالة الضحية حد تقمصها، فليكتبن بشكل جميل، ووفق قناعاتهن وسيتكفل التاريخ بغربلة الجيد. وفي المقابل، القارئ الذي تنقصه أدوات قراءة النص، يعتبر أن الكاتبة تكتب سيرتها الذاتية مرارا وتكرارا، وهو ما ينفي قدرتها على الإبداع الذي لا ينحصر طبعا في الكتابة عما نعرفه وما اختبرناه.

حياة عمر الخطابي تؤكد أن المرأة المبدعة كانت وما تزال ضحية على الدوام لشيء ما: الواقع والقوانين والأسرة والمحيط والمجتمع والسلطة. وذلك مهما كان مستواها ومهما كان إبداعها. هي الضحية الأولى لمن يحركهم الجهل والأمية والتخلف. هي أيضا ضحية للثقافة السائدة التي تكرس العادي والمألوف، وتضع المرأة المبدعة في إدانة أخلاقية ما لم تتماه مع الثقافة الرائجة.

وترى خديجة المسعودي بأن الكتابة بالنسبة للكثيرين عمل تافه ومضيعة للوقت. لكن هذا الأمر يكون أكثر ألما، إن كان أقرب الناس إليك يجدون أقدس ما تفعله مجرد سخافة لا يستحق أدنى تشجيع. والأغلبية الآن تبحث عن عمل يدر دخلا يسد الأفواه. لذلك فلا تنتظر من أهل المبدعة أو زوجها أن يشجعوها على ممارسة الكتابة إلا نادرا.

وتخلص السعدية باحدة إلى أنه رغم ما تساهم به الصورة التي تروجها وسائل الإعلام من تمويه بأن المرأة العربية قد حققت بعض المكاسب؛ تعلمت، وخرجت إلى سوق الشغل، وشغلت مناصب مهمة في المجتمع، وصارت منافسة للرجل في كثير من الأمور التي كانت في السابق لا تستطيع أن تشتركها معه، وبدأت تعلن مواقفها بجرأة غير مسبوقة... إلا أن الحقيقة المرة أن المرأة لا تزال تعاني من الاستغلال بأساليب مبطنة،وتمارس عليها ضغوطات ناعمة تارة للتغرير بها، وعنيفة طورا من أجل إخضاعها لرغبات الرجل، الذي لا يرى فيها غير المتعة. ما دامت الصورة الإشهارية، التي يربى عليها الأجيال،والتي تروج للسلع وحتى للثقافة أحيانا، لا تجعل من المرأة سوى سلعة جذابة ومغرية، تلعب على والوتر الحساس للمشاهد الهش، فيحمل الصورة في ذهنه ليتعامل من خلالها مع أخريات في الشارع، أو العمل أو في مجالات الاحتكاك بالمرأة.

**ما الحل؟**

بنظر حياة عمر الخطابي فهذه الثقافة التي تعامل المرأة باعتبارها مجرد أنثى خلقت لخدمة الرجل لا لتنافسه في مجال يعتبره ذكوريا محضا؛ مما يقذف بالمرأة إلى الهامش الاجتماعي ويجعل كل منتجها الثقافي محض هراء. لاسيما حين تكون الكاتبة غير مساندة من قبل مؤسسة اجتماعية أو ثقافية أو إعلامية كأن تكون صحافية أو منتمية لاتجاه سياسي وازن، أو تدعمها جمعية ثقافية لها ثقلها، أو زوجة لمسؤول ميسور الحال ... ولعل هذا المأزق هو السر في كون كثير من المبدعات تتفنّن في إبتكار الأقنعة أو في نشر إنتاجهن تحت اسم مستعار.

وتضيف، برأيي إن هذه النظرة الدونية للمرأة الأديبة ينبغي أن تقوي إصرارها على التعبير عن آرائها والسعي إلى فرض شخصيتها وإثبات مكانتها العلمية، ولكن دون أن تقع في فخ الغضب الذي يعمي بصيرتها ويدفعها إلى أن تزداد جرأتها شراسة، فتقع في الطرح الرخيص الذي يخل بأنوثتها وبمبادئها.أرى أن للمرأة الحق في البوح وفي التعبير عن مكنوناتها، ولكن عليها أن تتحاشى الانعتاق السافر في التعبير والطلاقة المتحررة من كل قيد في البوح. عليها أن تتأدب في بوحها، أن تستنكر الوقاحة في ما يستبيح تجاوز الحدود وهدم القيم والصراخ بأعلى صوت. بكل بساطة: عليها وهي ترسم المشاعر والأفعال أن تصوغها بحروف حية جميلة، لكن بكل ما في حياء المرأة وجمال روحها من قوة.

وتؤكد هاجر بلحاج أن المرأة حين تكتب، تنهال عليها الأحكام من كل الاتجاهاتِ.. وتُقدح بشتى الصفات... ولهذا فإن البعض منهن يئدن الحلم ويخترن الصمت بدل البوح. لكن بالمقابل فمنهن من يمسكن القلم، ويشرطن موضع الألم ويقفن في وجه الظروف، والمجتمع، والأعراف، والتقاليد. ويتمردن ويصرخن: «نحن هُنا».. فإن ألغتنا دولتكم وقواعدكم العنصرية، وأعرافكم الغبية. فإن دولةَ القلم قد شرعت لنا الأبواب، واحتضنتنا واعترفت بـ«وجودنا» ومنحتنا «الوجودية» و«الأزلية»..!

**وجهة نظر الكاتب**

يرى الشاعر عبد الرحيم الخصار، أن الأدب هو الشيء الوحيد الذي يجب أن يربط الكاتب بالقارئ، بغض الطرف عن الجانب الفيزيولوجي لمن يقف وراء هذا الأدب، أو بصيغة أخف لا يجب أن يكون هذا الجانب الفيزيولجي موجها للأدب أو دعامته الوحيدة. ويضيف أنه ليس من الهين الحديث عن تقييم ما لطريقة تلقي الأدب الذي تكتبه المرأة في المغرب، لأن تلقي الأدب في المغرب عموما ضعيف سواء أكانت تكتبه امرأة أم رجل. الرجل العربي غالبا ما يبحث عن المرأة في كتاباتها، لذلك يستطيب في غالبيته الأشياء الحميمية التي تكتبها المرأة، ربما لهذا السبب فطنت أحلام مستغانمي إلى طريقة خاصة في الرفع من قيمة قرائها حين وضعت على كتابها نسيان كوم» عبارة «ممنوع على الرجال»، تتصيد القارئ الذي تغريه كلمة «ممنوع» وحين تذهب الكاتبة نفسها مثل هذا المذهب فهي تساهم في جعل علاقة القارئ بما تكتبه المرأة علاقة سيئة.

وبرأيه فأخطر أشكال الرقابة هي الرقابة الفردية التي تسكن في قرارة الكاتب وفي لاوعيه لأسباب لها علاقة بالتربية الاجتماعية وبظاهر المجتمع لا حقيقته والمرأة التي تختار الكتابة في المغرب يجب أن تكون واعية بهذا الاختيار، ويحيّي كل كاتبة مغربية تملك قسطا كبيرا من الحرية في مجتمع مستعد للنقد قبل قراءة العمل، من الصعب جدا أن تكتب المرأة رواية أو قصة أو قصيدة تعبر فيها بصدق عن تجربتها في الحياة داخل شعب يستطيع أن يتحول الواحد فيه بسرعة وبقدرة قادر من منحرف في خلوته إلى واعظ أمام الجماعة.

الكاتب عمر بنعمر يلاحظ أن ردود أفعال القراء تختلف حسب جنس الكاتب. فالمتلقي يقرأ للكاتبة بعين أخرى، وبنظره فالسبب يرجع للطرفين معا، الكاتبة والقارئ. فالملاحظ أن جل الكاتبات تكتب بصفتها امرأة، ولا تريد نزع هذا الجلباب لتعبر عن أفكارها دون ربطها بأنوثتها. بينما في الأدب الغربي المرأة تكتب بقلم دون جنس.وكذلك القارئ المشبع بثقافة مجتمع ذكوري، ينظر إلى المرأة الأنثى بصفتها مخلوق آخر. لذا على جل الكاتبات التحرر من هذه العقدة، فهن غالبا يكتبن من منطلق أنثوي. لذا هن يتحملن نصف المسؤولية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com